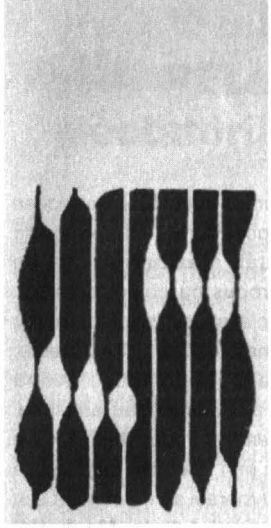
DUMITRU SOLOMON:
Schimbăm oamenii, ca-n comunism, sau hainele, ca-n Marivaux?



untem întrebaţi mereu, noi, dramaturgii, de ce, după 1989, nu ne schimbăm felul de a scrie, expresia teatrală. Înainte de a-mi spune părerea despre modificarea expresiei teatrale, mă grăbesc să fac câteva precizări privind schimbările sociale, politice şi economice din ţările est-europene.

1. Nu în toate ţările din Europa centrală şi răsăriteană s-au produs aceleaşi schimbări şi cu aceeaşi intensitate. Stadiul de privatizare a marilor întreprinderi socialiste nu este egal în toate aceste ţări, stadiul recuperării proprietăţilor particulare, la fel; cât priveşte instituţiile democratice, societatea civilă, şi ele se găsesc la niveluri diferite. Oricâte dezagremente mi-ar produce constatarea, România, de pildă, nu se află, din toate aceste puncte de vedere, în linia cea mai avansată.

2. Nu toate schimbările au fost percepute de către populaţie şi de către clasa intelectuală în chip asemănător, şi nu toate schimbările sunt considerate – şi de o parte, şi de alta – a fi nişte schimbări **bune**, sau, altfel spus, **în bine**. Inegalitatea de tip socialist, dintre massă şi privilegiaţi (nomenclatura de partid şi de stat constituită din activişti mari, mijlocii şi mici, membri ai Securităţii, ai poliţiei şi ai justiţiei), mascată de lozinci egalitare şi de apariţia unei sărăcii echitabile, a fost înlocuită cu o inegalitate de alt tip, capitalist sau cvasi-capitalist, care însă nu numai că e mai tranşantă, dar şi prezintă aproximativ acelaşi dispozitiv ca în trecut. Se vede de la distanţă – cel puţin în cazul României – că atât funcţiile importante în structurile de stat, cât şi capitalurile importante în structurile capitaliste sunt deţinute, în general, de aceleaşi categorii şi chiar, de multe ori, de aceleaşi persoane. Acesta constituie unul dintre motivele de nemulţumire ale populaţiei. Adăugându-se insatisfacţia produsă de agravarea disparităţilor economice şi sociale şi nesiguranţa locului de muncă, se creează o stare de confuzie periculoasă, care îi face pe unii dintre cei ce au suferit cel mai mult în perioada comunistă să privească nu fără părere de rău îndărăt, către aparenţa egalitaristă a regimului totalitar.

Toate acestea conduc la percepţii false şi la proiecţii negative. În România s-a vorbit patetic – şi încă se mai vorbeşte – de **restauraţia comunistă**, pentru că din ce în ce mai mulţi foşti activişti comunişti de rang secund au fost readuşi în structurile de stat. După opinia mea, este o concluzie falsă a unei observaţii corecte. E adevărat că o parte dintre posturi, mai ales subalterne, au fost ocupate de fideli ai regimului comunist, dar nu cred că se poate vorbi de o **restauraţie comunistă**, ci, în cel mai rău caz, de o **reinstaurare a figurilor comuniste**. Revenirea la vechiul regim se pare că nu e posibilă de vreme ce majoritatea foştilor privilegiaţi au devenit capitalişti convinşi şi sunt cât se poate de încântaţi de noua lor putere politică şi economică. Dorinţa unora de a se reveni la vechile „avantaje", între care o anume stabilitate financiară şi socială, este şi ea fără şanse de realizare, din exact aceleaşi motive. Potentaţii nu mai au nici un interes real pentru restaurarea fostului regim, sistemul CAER s-a destrămat, posibilităţile interne de a se lucra în continuare în deficit planificat devin egale cu zero. Prin urmare, societatea post-totalitară merge către ceva, în nici un caz însă către înapoi.

3. Nici schimbările în cultură şi învăţământ nu sunt aceleaşi în toate ţările est-europene. Unii au trecut la capitalism în cultură (restructurarea teatrelor, a editurilor, apariţia altor criterii şi dispariţia unor întregi instituţii etc.), alţii au început capitalismul prin cultură sau prin învăţământ (cazul grevelor studenţeşti sau al salariaţilor din teatre este concludent în acest sens pentru societatea românească), înainte de a modifica radical structurile economice. Rezultă de aici inegalitatea unor dezvoltări. În timp ce în unele ţări s-au desfiinţat teatre care nu se puteau menţine materialmente în noile condiţii economice, în România, dimpotrivă, s-au înfiinţat teatre noi, câteva particulare, cele mai multe însă de stat. Nu numai teatre s-au înfiinţat, dar şi reviste culturale, subvenţionate. Astfel s-a ajuns la situaţia ca bugetul ridicol al culturii, de 0,33%, să fie împărţit în mai multe subdiviziuni, actorii să fie plătiţi cu salarii de lucrători necalificaţi, iar revistele de cultură să se sufoce din lipsă de subvenţie şi să piară încetul cu încetul, aproape toate, în chinuri inimaginabile.

Când vorbim de **faptul**, de **necesitatea** sau de **eventualitatea** schimbării expresiei dramaturgiei în culturile europene din afara Uniunii Europene, trebuie, vrem-nu vrem, să ţinem seama de diferenţele, jumătăţile de măsură, reticenţele şi rezistenţele pe care le-am enumerat mai sus. Arătăm în piesele noastre aceleaşi realităţi? Am schimbat atât de mult substanţa dramatică încât se impune schimbarea felului de a scrie teatru? Ce doreşte, de fapt, publicul, care nu mai este nici totalmente acelaşi ca înainte de căderea sistemului comunist, dar nici totalmente altul? Simţim în noi înşine propensiunea către schimbare, sau vrem să schimbăm fiindcă „aşa se spune", „aşa se cere" sau „aşa se cuvine"? Mai întâi, e de amintit că, în cultura ţărilor răsăritean-europene, nu a existat **un singur fel de dramaturgie**. A fost o dramaturgie de **convenienţă ideologică**, ba chiar de **comandă ideologică**, astfel că şi aici s-a încercat, ca şi în alte domenii, introducerea unui produs de laborator, numit **omul nou**. Tentativă eşuată în cazul fascismului, nazismului sau legionarismului şi care, în ciuda eşecurilor, a fost preluată, cu obstinaţie şi fără modificări esenţiale, de doctrina comunistă. A mai existat o dramaturgie care, indiferentă sau ostilă aşa-ziselor **comandamente sociale**, elaborate în cabinetele de producţie ideologică şi politică ale partidelor comuniste, a creat lucrări neconformiste şi dezideologizate, lucrări adeseori mutilate de cenzură, aduse nu o dată la o stare eunucoidă. Şi, în sfârşit, au fost lucrări dramatice rezistente şi la ideologia impusă, şi la cenzură, care au refuzat orice compromis, cu riscul de a nu ajunge la cunoştinţa publicului. Altminteri, s-au scris tot felul de piese: realiste, suprarealiste, suprarealist socialiste, aluzive, alegorice, metaforice, parabolice. O precizare se impune în cazul acestora din urmă. Este adevărat că, prin parabolă, alegorie, fabulă – cu alte cuvinte, prin modalităţi indirecte, ocolite – s-a urmărit înşelarea cenzurii. Dar este la fel de adevărat că, întrebuinţate intens în perioada totalitarismului, parabola, alegoria, metafora nu au fost nici folosite exclusiv, şi nici inventate în această perioadă cu scopul de a transgresa cenzura. Metafora a fost folosită în Psalmi, parabola, în Evanghelii, iar teatrul „indirect", folosind mijloacele poeziei sau basmului, există aproape dintotdeauna. Desfid pe oricine îmi va spune că **Furtuna**, **Visul unei nopţi de vară**, **A douăsprezecea noapte**, **Cum vă place** sunt piese „directe", că Statuia Comandorului din **Don Juan** sau Ubu sunt personaje „rupte din viaţă", că pescăruşul, pădurea sau Moscova din piesele lui Cehov nu sunt metafore, că **Peer Gynt** e o piesă realistă, că Ionesco, Beckett, Mrožek

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ REGINA MARIA • ORADEA • BIHOR - ROMÂNIA

practică teatrul „direct" etc. Prin urmare, ca peste tot în lume, teatrul din Europa de Est s-a scris în toate felurile, împotriva, în complicitate cu sau în spiritul şi litera cenzurii politico-ideologice.

După căderea zidului Berlinului, s-au schimbat, am văzut, unele lucruri în ţările foste comuniste. Ar fi cazul, au spus unii, ba nu, **trebuie**, **e obligatoriu**, **e vital** să se schimbe şi felul de a scrie teatru. Desigur, e normal să-şi schimbe modalitatea de expresie cei care au scris dramaturgie comunistă, dar cei care au scris aşa cum s-a scris în toată Europa, în toată lumea nu cred că au motive s-o facă. Este adevărat că nu e nevoie să ne mai ascundem în parabolă, în alegorie, aşa cum – sper – nu mai e nevoie să ne ascundem de poliţia politică. Prin urmare, **funcţia extraestetică** a acestor mijloace nu-şi mai are rostul. Dar cea estetică? Dacă piesele non-realiste **Rinocerii** şi **O, ce zile frumoase**! ar fi fost concepute într-un regim poliţienesc, ele ar fi devenit astăzi desuete? Li s-ar fi cerut autorilor să-şi schimbe maniera de a scrie, tipul de expresie dramatică?

La urma urmei, ce este o **expresie**? Este înfăţişarea unei stări, a unei substanţe, a unei consistenţe. Cei care au călătorit înainte de 1989 prin ţările comuniste au evocat expresia oamenilor întâlniţi pe stradă: posacă, sumbră, tristă, nefericită, lipsită de bucurie. Cei care călătoresc azi prin unele dintre aceste ţări întâlnesc, din păcate, aceeaşi expresie pe feţele oamenilor. Nu s-au produs schimbări radicale. Oamenii nu pot fi fericiţi, chiar în condiţiile libertăţii dobândite, dacă nu şi-au dobândit şi demnitatea umană, şi motivaţia fericirii. În România, 75% din populaţie trăieşte sub limita sărăciei, iar 25% din 75%, în mizerie. Ungaria continuă să deţină recordul european al sinuciderilor, iar Rusia, pe acela al asasinatelor. Ce expresie pot avea feţele oamenilor întâlniţi în aceste ţări? Dar ce expresie poate avea dramaturgia care se produce într-un astfel de context social?

În comunism, paznicii ideologiei ne cereau să schimbăm oamenii. Acum, în epoca post-comunistă, paznicii teatrului ne cer să schimbăm hainele, ca-n **Insula sclavilor** a lui Marivaux, piesă văzută şi la Bucureşti în interpretarea lui Piccolo Teatro şi a lui Giorgio Strehler. Ni s-a cerut: lăsaţi parabola, aruncaţi metafora, treceţi „în direct", schimbaţi ritmul interior al pieselor! Aceleaşi lucruri li se pot spune şi dramaturgilor din restul Europei. Beckett a murit, Ionesco a murit, ei nu mai pot auzi chemarea. Dar Mrožek, Pinter, Dorst ar cam trebui să ia aminte. Şi să schimbe. E drept, o schimbare de ritm interior, aşa cum cerea, la un moment dat, Andrei Şerban, ar fi necesară. Pentru că, în fond, s-a schimbat şi ritmul existenţei. Dar ritmul existenţei se schimbă mereu, lucru cu atât mai valabil şi mai evident pentru ţările occidentale. **Toţi** dramaturgii, **toţi** scriitorii, **toţi** artiştii trebuie, cred, să ţină seama de schimbarea ritmurilor existenţei. Deşi, am şi aici câteva întrebări: Oare ritmul lui Euripide nu mai este bun? Oare ritmul lui Shakespeare e desuet? Ritmul lui Cehov, al lui Ibsen, al lui Strindberg, al lui O'Neill trebuie şi ele schimbate? Singurul răspuns pe care-l am deocamdată la aceste întrebări este că am citat cu premeditare autori mari, în timp ce în jurul acestora şi între ei au scris nenumăraţi scriitori mici, despre care azi nu se ştie aproape nimic. Iar un mare artist are ritmul său, care nu este neapărat şi ritmul epocii sale. Dramaturgii care nu se consideră mari ar trebui să-şi sincronizeze ritmul pieselor cu ritmul vieţii contemporane. Ceilalţi pot aştepta până când timpul va decide cât de buni sunt ei pentru posteritate.

Mai acută, cred eu, decât chestiunea **expresiei** sau aceea a **ritmului** este, pentru dramaturgia post-comunistă, problema **obiectului** ei şi, mai mult decât atât, a **atitudinii** faţă de obiect. Unii autori de teatru şi-au propus ca obiect dramatic realitatea în condiţiile sistemului socialist, cu înduioşătoarea credinţă că suplinesc astfel alte canale critice (mass-media, anchetele sociologice, disidenţa politică etc.), având convingerea că pot lovi sistemul, îl pot anihila sau ameliora. Las la o parte iluzia că arta poate determina îmbunătăţiri sociale sau morale. Cum a fost lovită ipocrizia prin **Tartuffe** sau avariţia prin **Avarul**? Ce modificări sociale sau morale au determinat sau măcar influenţat **Julius Caesar**, **Romeo şi Julieta**, **Macbeth**? Ce s-a petrecut semnificativ în spaţiul social după **Revizorul**, **Stâlpii societăţii** sau **Azilul de noapte**? Arta fiind iluzie, nu poate naşte decât iluzii. Ea îi poate influenţa doar pe cei ce se lasă iluzionaţi, iar aceştia nu sunt avarii, ipocriţii, criminalii, corupţii, ranchiunoşii, mincinoşii, agresivii, ci tocmai cei puri, bine intenţionaţi, ingenui. Ticăloşii nu pot fi „trataţi" decât prin pedeapsă socială: oprobriu, închisoare, excludere din comunitate, execuţie. De altfel, e cât se poate de semnificativ că o utopie – comunismul – a acreditat o altă utopie: ameliorarea prin artă. Negând efectul activ vindecător al artei, nu-i neg şi capacitatea de a produce – atunci când produce – o purificare interioară, ceea ce înseamnă o eliberare de obsesii, o defulare, nu însă şi o modificare de comportament sau de temperament. După părerea mea, singurul efect sigur al artei este divertismentul, **plăcerea**, celelalte fiind prezumţii sau automistificări. Ceea ce nu înseamnă că, pe termen lung, frecventarea artei nu-i face pe oameni mai culţi, mai sociabili, mai civilizaţi, în ultimă instanţă mai buni. Dar îi face astfel **pe cei buni**. Cei răi vor continua să fie răi până la sfârşitul lor sau până la sfârşitul lumii.

Dacă lucrurile stau aşa, care ar fi obiectul dramaturgiei azi, în post-comunism, şi, mai ales, care ar fi atitudinea faţă de acest obiect? Presupun că dramaturgii, cei care şi-au revenit din şocul schimbării, vor scrie, fără să se ascundă după metafore, despre ceea ce îi impresionează în existenţa lor şi a semenilor lor. Dar nu cu gândul de a **schimba**, ci cu gândul de a **revela**. Atitudinea faţă de obiectul dramaturgiei se va modifica, probabil, prin aceea că scriitorii vor înţelege că nu aluziile lor fine sau criticile lor brutale au făcut să se prăbuşească şubreda construcţie totalitară şi că defectele perioadei de tranziţie nu vor fi înlăturate prin teatru. Acum înţelegem probabil că noi putem doar să-i facem pe oameni un pic mai fericiţi, arătându-le că există nenorociri mai mari decât cele prin care trec ei (efectul psihologic defulator şi purificator al tragediei antice), că există indivizi mai răi şi mai ridicoli decât ei (efectul relaxant şi reconfortant al comediei), smulgându-i, pentru o durată mai scurtă sau mai lungă, din stresul cotidian şi proiectându-i într-o lume artificială şi liniştitoare tocmai prin artificialitatea ei, cu alte cuvinte, **distrându-i**. Avem, presupun, luciditatea să nu mai folosim teatrul ca pe o **armă**, ci ca pe o **plăcere**, să scriem mai mult despre **oameni**, despre aberaţiile şi complicaţiile lor, şi nu despre **contexte**. Va fi, probabil, mai puţină **ideologie** (bună sau rea) şi mai multe **idei**, mai puţină **mobilizare** morală şi mai multă **libertate** caracterologică, mai puţină **finalitate** şi mai multă **expresivitate.**

Dar, stau şi mă întreb, toate acestea nu înseamnă totuşi **schimbare**? ■

OANA PELLEA:
„Spectatorii vin să privească actori care ard“

DIALOG

❑ **Tinereţea pare a fi partea cea mai lungă a carierei unui actor. Uneori, şi partea cea mai bogată. Alteori, rolurile vin târziu, poate prea târziu. Ce reflexe au secvenţele de început, întâlnirile care s-au produs în primii ani al carierei?**

■ Mi-e puţin greu să răspund, pentru că nu ştiu exact care este începutul. În Institut, prima mare întâlnire a fost cu doamna Sanda Manu, care mi-a fost profesoară. Am crezut foarte tare în ea, cred încă şi o iubesc foarte mult. A doua întâlnire m-a pus în faţa regizorului Cătălin Naum de la „Podul“, care îmi era şi asistent la clasa de actorie. Apoi, doamna Geta Angheluţă m-a învăţat că actoria e o meserie care se face cu fruntea sus şi cu genunchii tari, pentru că mereu cazi. În Institut existau mari personalităţi şi mari suflete, oameni care erau nişte lumini pentru noi, iradiau, aveau putere de fascinaţie. Acolo, una dintre întâlnirile preţioase pentru mine a fost cea cu un om pe care-l iubesc enorm şi astăzi: Octavian Cotescu. Cred că a fost cel mai mare rector al Institutului de teatru şi am avut norocul să fiu studentă în perioada în care conducea IATC-ul. A contat foarte mult pentru studenţi acea duritate a lui, căptuşită cu o iubire specială şi cu o căldură fabuloasă. A urmat perioada Piatra-Neamţ. Eu întotdeauna spun că sunt un om ajutat de Dumnezeu: acolo am fost înconjurată numai de prieteni extraordinari – de la trupa de actori, la maşinişti şi la cei care m-au primit în garsoniera mea cu pâine şi sare (un gest de care o să-mi amintesc probabil şi în clipa de trecere spre o altă lume). Am colaborat cu Silviu Purcărete la spectacolul **Piaţeta**, cu Ducu Darie la **R.U.R.** – o întâlnire care nu a mers bine de la început. Îmi aduc aminte că la prima repetiţie am izbucnit în plâns şi am spus că nu mă pot înţelege cu acest om. Apoi am jucat în montări realizate de Nicolae Scarlat. (**Aceştl îngeri trişti**), de Nae Caranfil (**Bună seara, domnule Wilde**). Au fost spectacole destul de multe, într-un oraş superb, a cărui nostalgie o mai am încă, iar când sunt foarte obosită mă gândesc că mai bine rămâneam într-un colţişor la Piatra-Neamţ, cu o grădină-n faţă, mă îmbrăcam frumos duminica, mă plimbam liniştită pe străzi şi nu intram în roata asta nebună, dar plină de întâmplări minunate, a vieţii teatrale bucureştene. Să punem tot la capitolul „tinereţe“ primul rol care a însemnat foarte mult pentru mine (şi iată un sfat pentru toţi studenţii de la ATF şi chiar pentru absolvenţi, pentru că mie mi s-a întâmplat ce vă povestesc după trei ani petrecuţi la Piatra-Neamţ). Am jucat la „Bulandra“ mai multe dublúri, dar şi un rol absolut minuscul în **A treia ţeapă**, pusă în scenă de Caramitru, rol în care am avut probabil şansa vieţii mele: să mă vadă domnul Liviu Ciulei. După vizionare, a vrut să ştie cine este „cocoşata“ – asta jucam – şi a spus apoi, faţă de toată trupa, că momentul realizat de mine e bun. Am avut senzaţia unei trambuline, în acea clipă; şi chiar aşa a fost.

❑ **Vă aflaţi încă în raza acelor lumini despre care aţi vorbit. Simţiţi că dăruiţi, la rândul dumneavoastră, lumină publicului, în serile de reprezentaţie?**

■ Dorinţa mea cea mai mare este de a putea da mai departe ceea ce primesc de la bunul Dumnezeu şi de la oamenii minunaţi pe care mi i-a aşezat în cale. Nu ştiu dacă şi reuşesc, dar aceasta e cu adevărat dorinţa cea mai tainică şi mai puternică. Repet, sunt un om ajutat de Dumnezeu: am întâlnit prieteni absolut fabuloşi în meserie sau în afara ei. Probabil, când cauţi lumina ţi se dă lumină, iar atunci când cauţi întunericul ţi se dă întuneric. De la un timp – şi acest lucru e foarte important, pentru că nu a fost întotdeauna aşa – am înţeles că pe lumea asta există iubire, lumină, generozitate şi de atunci mă simt ajutată, primesc şi, la rândul meu, vreau să dau mai departe.

❑ **Fiecare personaj pe care-l interpretaţi are un ritm anume şi acest ritm ţine de viaţă, de adevărul unor emoţii. Cum sporeşte personajul prin aceste căutări şi vibraţii vitale şi ce spor primiţi dumneavoastră printr-un rol?**

■ Există o singură condiţie ca să pot juca un rol: aceea de a-l iubi. Dacă nu-i găsesc punctele luminoase, frumuseţea, căldura, mi-e foarte greu să mă apropii de el. Asta e o lipsă a mea, pentru că ideal ar fi să pot să joc şi personaje negative. Cred că nu există doar întuneric sau doar lumină şi atunci, chiar şi într-un personaj „negru“, descopăr licărul de lumină care-i amplifică şi conul de umbră, dar îi dă şi speranţa de salvare. Rolul pe care-l fac acum – Marie din **Woyzeck** – este un astfel de personaj şi din această cauză a fost dificil să-l joc. Dar nu vreau să vorbesc despre Marie. Vreau să spun însă că întâlnirea cu acest mare regizor care este Tompa Gábor a fost într-adevăr o sărbătoare. V-am spus, sunt un om pe care îl iubeşte Dumnezeu. M-am întâlnit cu divinul domn Ciulei, cu Darie şi acum cu Tompa. Şi pentru asta nu pot decât să fiu fericită şi să-i mulţumesc lui Dumnezeu.

❑ **În spatele oricărui personaj pe care-l jucaţi se află un pariu?**

■ Da şi nu. Nu pun pariuri, însă există o anumită încărcătură pe care o pun în plus ca să fac încă un pas mai departe. Şi în **Jullus Caesar**, şi în **Woyzeck**, de fapt întotdeauna, urmăresc ceva. De fiecare dată altceva.

❑ **Într-o astfel de lume saturată de iluzie nu se pierde oare percepţia propriei vieţi?**

■ Nu. Dimpotrivă. Te îmbogăţeşti extraordinar. Un om care e în stare să facă – aşa spun eu – „cadouri“ (pentru că aceasta e meseria: a face cadou trei ore pe seară din viaţa noastră şi o bucăţică din sufletul pe care-l avem) înseamnă că primeşte. Niciodată, nimeni nu dă ceva, fără să primească. Şi noi primim foarte mult, în alte feluri, iar acest lucru ne îmbogăţeşte.

❑ **Am vorbit deja despre început. Dar ce presimţiri vă declanşează ideea de viitor?**

■ Aici e un punct greu de discutat. În clipa în care am început să urc panta aceasta, am ştiut că e foarte frumos să mergi astfel, te descoperi, te lupţi cu tine, dar când lumea începe să te recunoască şi mai ales atunci când eşti lăudat, poţi să te sperii. Eu sunt acum într-o perioadă în care simt o asemenea spaimă. Sigur că e bine, că-mi face plăcere ce aud. Premiile m-au încântat, cronicile extraordinare pe care le-am avut îmi fac bine, dar sunt conştientă că lumea vine din ce în ce mai mult cu o anumită prejudecată asupra mea. O anumită stachetă a fost deja fixată şi s-ar putea întâmpla – pentru că şi noi suntem oameni – ca într-o seară să nu mai pot sări. Şi atunci, seară de seară, există în mine o mică doză de spaimă: mai sunt în stare sau nu să dăruiesc? Pentru că despre asta e vorba. Nu aş putea dărui, dacă nu aş fi primit de la alţi oameni

foto: Ştefan Daday

Scenă din Woyzeck **de G. Büchner, cu Oana Pellea (Marie) şi Mihai Constantin (Woyzeck), la „Bulandra" (regia: Tompa Gábor)**

lumină şi bucurie. Tuturor nu pot decât să le mulţumesc. Iar dacă lângă mine nu aş fi avut-o pe Domnica, mama mea, nu aş fi nimic. Iar dacă, de acolo de unde este, tata (şi alţii care mă iubesc) nu m-ar ajuta din nou, nu aş fi nimic. Vedeţi, am dreptate când spun că sunt un om ajutat de Dumnezeu.

❑ **Aţi amintit de multe roluri, de tot atâtea măşti foarte diferite, dar nu şi de Juliette din** Mephisto**, şi nici de personajele jucate în montările Teatrului Franco-Român.**

■ Colaborarea cu Teatrul Franco-Român a fost o bucurie pentru mine. E primul an în care n-am avut concediu deloc, dar nu mă plâng pentru că am cunoscut un om extraordinar: pe Marc Doré, despre care presa românească nu a scris numai de bine, deşi el este o mare personalitate a lumii teatrale. Faptul că noi, din păcate, ne mai învârtim încă într-un fel de provincie faţă de ceea ce se întâmplă pe glob nu ne dă dreptul de a ignora o mare valoare. Regizorul Marc Doré a venit în România doar din dorinţa de a lucra cu această trupă şi, slavă Domnului, a plecat încântat, deşi avea toate „şansele" să fie derutat şi înspăimântat. E, în mod cert, una dintre întâlnirile importante ale vieţii mele. Am învăţat atât de multe lucruri încât a meritat tot efortul. N-aş putea spune exact ce a fost nou, ce a adus în plus; poate, energia pe care ne-a transmis-o. În orice caz, cred că există o singură modalitate de a face teatru: acel lucru care se prezintă pe scenă să fie viu, să fie adevărat. Ca actor, nu trebuie să mă arăt, trebuie să fiu.

❑ **Ce rol joacă farmecul şi inspiraţia într-o apariţie scenică?**

■ Farmecul îl ai sau nu-l ai. Inspiraţia este un dar, nu o mizăa jocului, ci o suprapunere fericită de stări interioare. Cred însă că rolul cel mai important în apariţia scenică îl are deschiderea spre a primi şi atenţia încordată cu care pipăi şi simţi ceea ce, în clipa aceea, se întâmplă în spaţiul scenic. Şi acest lucru presupune foarte multe interogaţii: ce fel de „sală" este? ce energie primesc de la acel public? ce energie primesc de la colegii mei? ce fel de deschidere am eu în ziua respectivă faţă de Dumnezeu şi de îngerul meu bun? Din toate aceste lucruri, amestecate cu un dram de noroc, poate ieşi o seară bună.

❑ **În ce vă reflectaţi când existaţi pe scenă? Care vă sunt oglinzile interioare şi exterioare?**

■ Exterioare nu prea sunt.

❑ **Nici măcar pupilele dilatate de atenţie ale spectatorilor?**

■ Nu, asta ar însemna să fiu în afara personajului. Există seri în care aerul, pe scenă, se aşază altfel, când există o anume claritate a privirii mele şi asta, pentru mine, înseamnă o seară pierdută.

❑ **De ce? Sună paradoxal.**

■ Pentru că este o seară cerebrală, rece. Pot fi foarte atentă, pot reuşi din punct de vedere tehnic (din păcate, sau din fericire, încep să am şi tehnică), dar aerul se aşază într-un anumit fel şi totul devine sec. Dar există şi seri când totul e posibil, când ai senzaţia că aşa uşor poţi acoperi toată scena... Câteodată am senzaţia asta şi e absolut fabuloasă, e minunat cum se întâmplă ca din plexul solar să simt că mă risipesc peste toată sala. Atunci, cred că e bine.

❑ **E greu să pătrunzi în atelierul unui actor. Şi totuşi, acum, după repetiţia la** Woyzeck**, ar fi interesant să mărturisiţi: cum vă apropiaţi de rolul Marie? Cum existaţi împreună cu acest personaj?**

■ Mi-e greu cu el, din multe puncte de vedere. În primul rând, pentru că Marie este însărcinată şi eu nu cunosc încă această stare. Atunci când am încercat prima oară peruca, şi burtica, şi un crochiu de costum, am venit aici în cabină şi m-am uitat în oglindă. O clipă chiar m-am suspectat că am luat-o razna, fiindcă mă priveam şi îl vedeam pe Lucius din **Julius Caesar**! M-am uitat iar în oglindă şi mi-am spus: „Hai, Marie, vino!". Şi o tot rog să vină. Şi apare, câteodată apare, câteodată sunt tot eu, alteori e puţin din **Poveste de iarnă**. Sunt bântuită deocamdată, încă nu s-a instalat în mine.

❑ **Pentru spectator, teatrul astâmpără o parte a dorinţei de a ieşi dintr-un timp care curge egal, previzibil. Pentru un om care trăieşte în interiorul unui spectacol, ce răscumpără teatrul?**

■ Răspunsul e foarte simplu: totul. Pentru mine, totul. Cele mai fericite clipe din viaţa mea s-au petrecut pe scenă. Altfel, mă simt singură sau am momente de depresie; altfel, îmi găsesc toate defectele din lume, sunt timidă. Răscumpără totul pentru că e o asumare deplină. Astă seară sunt Maşa, mâine seară sunt Lucius, trei ore cu sângele meu, cu carnea mea, cu gândurile

mele care se transformă. E ca și cum ai trece de partea cealaltă a oglinzii.

❑ **Meseria de actor e plină de riscuri, pentru că implică excesul. Când un actor trebuie să fie cumpătat, cum își găsește echilibrul interior?**

■ În primul rând, un actor ar trebui să nu fumeze. Ceea ce eu fac! Apoi, ar trebui să doarmă foarte mult, ca să se poată reîncărca după consumul de energie al unei reprezentații și să poată trece de partea cealaltă a oglinzii altfel, adică prin vis. E îngrozitor de aproape visul de teatru – pentru mine, cel puțin. De multe ori, când visez, am senzația că sunt pe scenă, iar când joc am impresia că visez, pentru că e aceeași „realitate"; poate așa o să înțeleagă lumea ce înseamnă să fii actor.

❑ **Și aici e un exces. Un exces de imaginație, de trăire.**

■ Nu cred că se poate face altfel această meserie. Trebuie să ai un echilibru în sensul de a ignora micile mizerii ale vieții, micile invidii, răutăți, „negureli", să le spunem așa. Dar, pentru asta, am spus deja, trebuie să ai genunchii tari. Eu cred că, la 33 de ani, meseria aceasta nu se poate face decât arzând. Altfel nu merită, altfel (din fericire, cred eu) începe din ce în ce mai puțină lume să se intereseze de tine. Spectatorii nu mai vin la teatru să vadă actori care se arată, vin să privească actori care ard. Mai ales publicul tânăr simte imediat adevărul și refuză făcătura, te sprijină ori te respinge, și asta e extraordinar. Dar nebunia acestei lumi învălmășite, amestecate, cu răul, cu binele, cu grotescul sau cu absurdul vieților, meseria aceasta nu se poate face decât până la capăt și arzând cu adevărat.

❑ **Există în teatru un ritual al dăruirii?**

■ Teatrul e un ritual. Și, ca să spunem vorbe mari, viața e un ritual. Depinde dacă vrei să fie așa sau nu. De foarte multă vreme mă gândesc să propun, ca o utopie, un teatru în care spectatorii, când intră, să fie așteptați de zece fete frumoase, cu un prosop, cu un vas cu apă și cu un săpun. Iar ei să fie obligați să se spele pe mâini. E mult mai greu să-ți speli sufletul și ar trebui un preambul al purificării. Mi-aș dori acest ritual: lumea să vină, să se spele pe mâini și pe față, și să intre să primească ceea ce se dăruiește.

❑ **Față de teatru, filmul pare mai puțin legat de ideea de ceremonial. Există o atingere între cele două experiențe pe care le-ați încercat, ați descoperit ceva nou ca percepție, ca relație cu cei care privesc, ca ritm al interpretării?**

■ Din punctul meu de vedere nu e nimic diferit, doar că în cinema depinzi de foarte mulți oameni: de monteur, de cei care pun lumina, de ceea ce se întâmplă în spatele cadrului. La teatru ai supremația și ești regina serii respective, dacă vrei să fii și dacă ai ce dărui. Însă filmul e mai parșiv: ai senzația că o lume întreagă stă în spatele aparatului și te privește. E mult mai incitant.

❑ **Ce gust lasă un spectacol, la sfârșit? Cum vă pregătiți să intrați și să ieșiți de pe scenă la un spectacol?**

■ La început e bucuria enormă că trei ore sunt sub lumini și gândul că, poate, la finalul reprezentației va primi cineva ceea ce am avut eu de dăruit. Iar după aplauze, în cazul fericit că ai izbutit să dăruiești, să te deschizi, să primești și să dai în același timp, vii în cabina ta și este un mare hău, Un gol.

❑ **Am început interviul vorbind despre lumină și îl încheiem oprindu-ne la o margine primejdioasă, dincolo de care actorul își aruncă măștile și încearcă, uneori cu un efort dureros, să se recunoască în singurătate.**

■ O seară de spectacol se termină cu acest gol, dar senzația e superbă. E ca un tunel. La un moment dat, îți apare o altă lumină: următorul spectacol, o nouă speranță de a dărui.

ADINA BARDAȘ

Idei

TEATRUL ȘI PUTEREA

de Danielle Dumas, redactor șef al revistei „L'Avant-scène Théâtre"*

Doar oamenii politici – și în special autocrații – sunt în stare să creadă că Teatrul e subversiv și să se teamă de el într-atât încât să-l cenzureze; făcând abstracție de răscoala declanșată la sfârșitul spectacolului cu o operă de Verdi, care sunt efectele obișnuite ale unei reprezentații? Și mai ales ale unui spectacol de comedie? Cel mult o ceartă între oamenii de teatru, condensată în două rânduri otrăvite de pe coloana a treia din pagina a opta a unui cotidian, iar în cazul cel mai fericit, zece rânduri într-o revistă de specialitate, care e tipărită cu întârzieri atât de mari, încât, de obicei, atunci când apare articolul, aproape nu se mai știe despre ce era vorba... Guvernul lui Carol al X-lea n-a căzut din cauza reprezentației furtunoase cu **Hernani**. În schimb, cei care discutau în Înalta Adunare legislativă despre „Poliția Teatrelor" voiau cu orice preț să interzică anumiți autori. De frica tulburărilor? Mai degrabă din prostie, pentru că abia intransigența lor a fost cea care a dus de râpă regimul, cu ordonanțele care limitau libertatea presei.

Ce fel de teatru e admis în Cetate?

Rolul activ al bătrânilor din Cetatea greacă – mecena și realizatori de spectacole menite să educe poporul – e un exemplu mereu valabil. Burghezul din orașele deschise (Arras, Valenciennes, Tournai), care a reînviat teatrul în Evul Mediu, făcând să se nască Teatrul Profan, va fi întotdeauna preamărit. Trebuie totuși să observăm că, în secolele XIII–XV, teatrul a prosperat folosindu-se de conflictele dintre diversele forme ale puterii (Regele, Seniorul, Orașul, Biserica). Imediat ce Biserica, Parlamentul și Regele s-au pus de acord (1), teatrul a trebuit să se refugieze în colegii – adică a fost privat de spectacolele publice pentru o perioadă de cincizeci de ani.

Monarhii – absoluți sau constituționali – au creat și cultivat cenzura prealabilă și interdicțiile. Miniștrii, pe care, de altfel, îi vezi rareori la teatru, păstrează o tutelă atentă asupra veniturilor statului, ținând minte faimoasa alternativă „pomana sau cocteil-ul Molotov", propusă de Maurice Druon după evenimentele din 1968.

În zilele noastre, într-un regim democratic, ai posibilitatea să joci orice, să arăți pe scenă și să critici totul, cu condiția să ai banii necesari pentru a monta spectacolul și spectatorii care să cumpere biletele. Nu mai există cenzura prealabilă, în schimb există un buget. Nu mai există cenzori, ci actori care acceptă sau nu să joace, directori de teatru care

* Textul reprezintă comunicarea pe care autoarea a trimis-o la Întâlnirea revistelor europene de teatru, ce trebuia să aibă loc în cadrul Festivalului internațional de teatru de la Galați – FESTINGAL.

sunt sau nu de acord să-şi deschidă sălile; nu mai sunt interdicţii, dar e nevoie de o răbdare imensă în aşteptarea spectatorilor. Cât despre critici, trebuie să **poţi** şi să **ştii** să nu-ţi pese de ei.

Robert Hossein umple Palatul Sporturilor dinainte (cu ajutorul comitetelor de întreprindere), iar ironia răutăcioasă a criticilor nù va face să se mişte din loc nici măcar un scaun...

Comedie sau tragedie? Cea dintâi e pe gustul publicului, dar criticii de teatru nu agreează decât comediile psihologice complicate, fac mofturi la comediile de moravuri, iar farsa o detestă, mai ales dacă autorul e contemporan.

Care e influenţa Puterii asupra Teatrului?

De la Aristofan şi până în zilele noastre, Comedia Puterii – spectacolul pe care ni-l oferă cei ce ne guvernează – e o sursă inepuizabilă de inspiraţie pentru scriitori. E nevoie, totuşi, ca Puterea în exerciţiu să fie de acord cu luarea ei în râs...

Poate Teatrul să devină, pe scenele oficiale, curtezanul Puterii? După cum s-a văzut, în regimurile autoritare, anumiţi scriitori acceptă să-i „flateze" pe puternicii zilei; Molière însuşi l-a flatat pe Ludovic al XIV-lea, pentru a se pune sub protecţia lui. **„Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude"** (Ne stăpâneşte-un Prinţ ce-i fraudei duşman – **Tartuffe**). Tămâind puterea centralizatoare a monarhului, forţa Regelui, Corneille trasează şi limitele eroului său: **„Quoi qu'on fasse d'illustre et de considérable/Jamais à son sujet le roi n'est redevable"** (Oricare ar fi faptele unui supus/Regele nu-i e niciodată dator), pentru că **„...qui sert bien son roi ne fait que son devoir"** (acela care-şi slujeşte regele cum se cuvine nu-şi face decât datoria – **Cidul**).

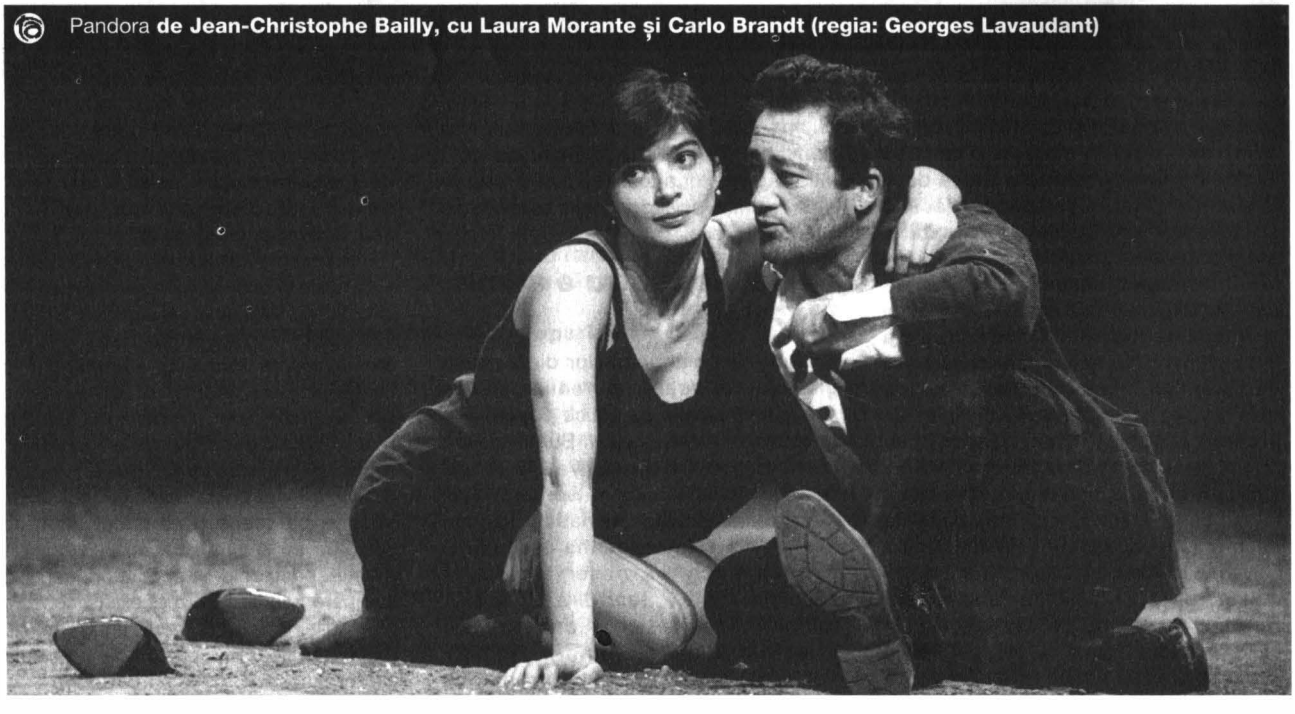
Nimeni nu poate pretinde să fie deasupra legilor, nici măcar Horace, iar Corneille atrage atenţia, de altfel, asupra riscului pe care îl presupune abandonarea în braţele unui salvator nesperat: **„Ayant sauvé l'Etat, il se l'est asservi"** (Salvând statul, şi l-a făcut supus – **Horace**). Corneille îl ajută astfel pe Richelieu mai întâi, apoi pe Mazarin să unifice limba şi statul, dar, în acelaşi timp, proslăveşte clemenţa lui Augustus, într-un regat în care puterea e concentrată în jurul tronului; suveranul are însă responsabilităţi: un rege trebuie să fie „ménager du sang de ses sujets" (să nu risipească, adică, sângele supuşilor).

Ce fel de Teatru pentru ce fel de Putere?

Cei care, din interes sau din orbire, susţin o putere nedreaptă, sunt vinovaţi în faţa Omenirii. Brasillach şi Céline nu pot fi iertaţi, pentru că, prin cuvântul lor, cu aura lor de celebritate, i-au îndemnat pe unii nehotărîţi să urmeze o ideologie criminală. În ceea ce-i priveşte pe cei care profită de situaţia politică pentru a-şi înălţa mediocritatea la rang de talent, ezităm între admiraţie şi dispreţ.

Se întâmplă destul de des ca „tulburări ale ordinii publice" să determine un autor sau un teatru să retragă piese de pe afiş, atunci când grupuri de presiune plătesc presa (cei tocmiţi să aplaude, în vremea Restauraţiei) sau aţâţă mercenari (de exemplu, ligile fasciste). E cazul lui Bernstein, care renunţă în 1911 să monteze **Après moi** (După mine); câţiva ani mai târziu, Edouard Bourdet, fericit să scape de un astfel de rival stânjenitor, nu mai montează **Judith** la Comedia Franceză, deşi piesa îi fusese încredinţată.

Autocenzura este cea care aranjează lucrurile în multe cazuri, inclusiv în democraţia liberală, unde legea pieţei impune diverse constrângeri financiare. Citându-l aproximativ pe Figaro din **Nunta...**: sub orice fel de regim politic, ai voie să arăţi pe scenă orice (sub privirea atentă a unui regizor, a unui administrator sau a unui director de teatru, care tremură pentru subvenţiile lor şi se tem de judecata presei şi de aceea a abonaţilor), cu condiţia să nu pomeneşti nici de autoritate, nici de Culte, nici de politică, nici de morală, nici de personalităţi, nici de credite, nici de operă (2), nici de alte spectacole, nici de oameni care ţin pur şi simplu la ceva. Comedia lui Louis-Charles Sirjacq – **L'Argent du beurre** (Banii pe unt) – aşteaptă de opt ani un producător curajos. Ea aduce la rampă oportuniştii burgheziei franceze provinciale, care, după ce au profitat de „piaţa neagră" sub Ocupaţie, reuşesc să obţină subvenţiile Planului Marshall... Francezi adevăraţi, patrioţi şi oameni de bine. Foarte şocant! Datorită fondurilor private, **Teatrul este păstrătorul ordinii stabilite**, aşa cum


Pandora **de Jean-Christophe Bailly, cu Laura Morante şi Carlo Brandt (regia: Georges Lavaudant)**

fondurile publice trebuie să sprijine politica puterii în exerciţiu.

Nu e pentru nimeni un secret faptul că postul de administrator al Comediei Franceze este un post politic, de vreme ce depinde direct de guvern. Cu fiecare schimbare a majorităţii, asistăm la valsul directorilor de la Centrele dramatice naţionale, la repunerea în joc a postului de Director al Teatrelor şi Spectacolelor. Acestea sunt părţile vizibile ale icebergului; funcţionarii rămân pe loc, doar ministrul şi cabinetul său se schimbă. Aşadar, aceiaşi oameni fac mereu dosarele şi, adesea, le şi administrează.

Am putea, în acest caz, să ne întrebăm: are oare artistul un loc în societatea noastră bazată pe randament? Te poţi numi artist doar fiindcă faci săli pline?

Ce influenţă poate avea Teatrul asupra Puterii?

În teatrul lor, Labiche şi Feydeau au veştejit moravurile burgheze, dar nu i-au putut împiedica nici pe burghezi să prospere, nici pe servitorii lor să rămână nişte bădărani insolenţi şi proşti. Fiecare cu meseria lui, şi clasele sociale vor rămâne etanşe.

Căci, cine merge la teatru? Cadrele medii, în special cele din învăţământ, studenţii (viitoare cadre), responsabilii de sindicat, cadrele superioare şi persoanele cu profesii liberale – aceştia din urmă preferând opera, teatrului aşa-zis subvenţionat. Teatrul particular adună mai mulţi spectatori, îngroşând rândurile cu comercianţi, meşteşugari şi pensionari. Pe scurt, banul la ban trage, în cazul de faţă impozitul întorcându-se de unde a plecat.

Ce fel de Putere pentru ce fel de Teatru?

În secolul al XIX-lea, clasa muncitoare era temută; pentru o sumă de nimic, proletarii puteau să-şi cumpere „paradisul" (locurile de la galerie); burghezii, deţinătorii Puterii, au inventat atunci **melodrama**, destinată să le insufle respectul faţă de stăpân, speranţa în Mântuitor şi frica de răzvrătire. Astăzi, vedem spectacolele mai ales la televizor, iar factorii de decizie îndobitocesc omul de rând cu filme americane de mâna a doua, cu foiletoane din aceeaşi categorie şi cu perverse jocuri televizate. Ca să poată trăi din scris, autorii îşi compun piesele trăgând cu ochiul la televizor. „Foamea e o uşă scundă", spunea Hugo. Dar nu cerinţelor publicului li se adaptează artiştii, ci cerinţelor acelora care cred că ştiu ce e bine pentru publicul lor şi care îi plătesc pentru această muncă.

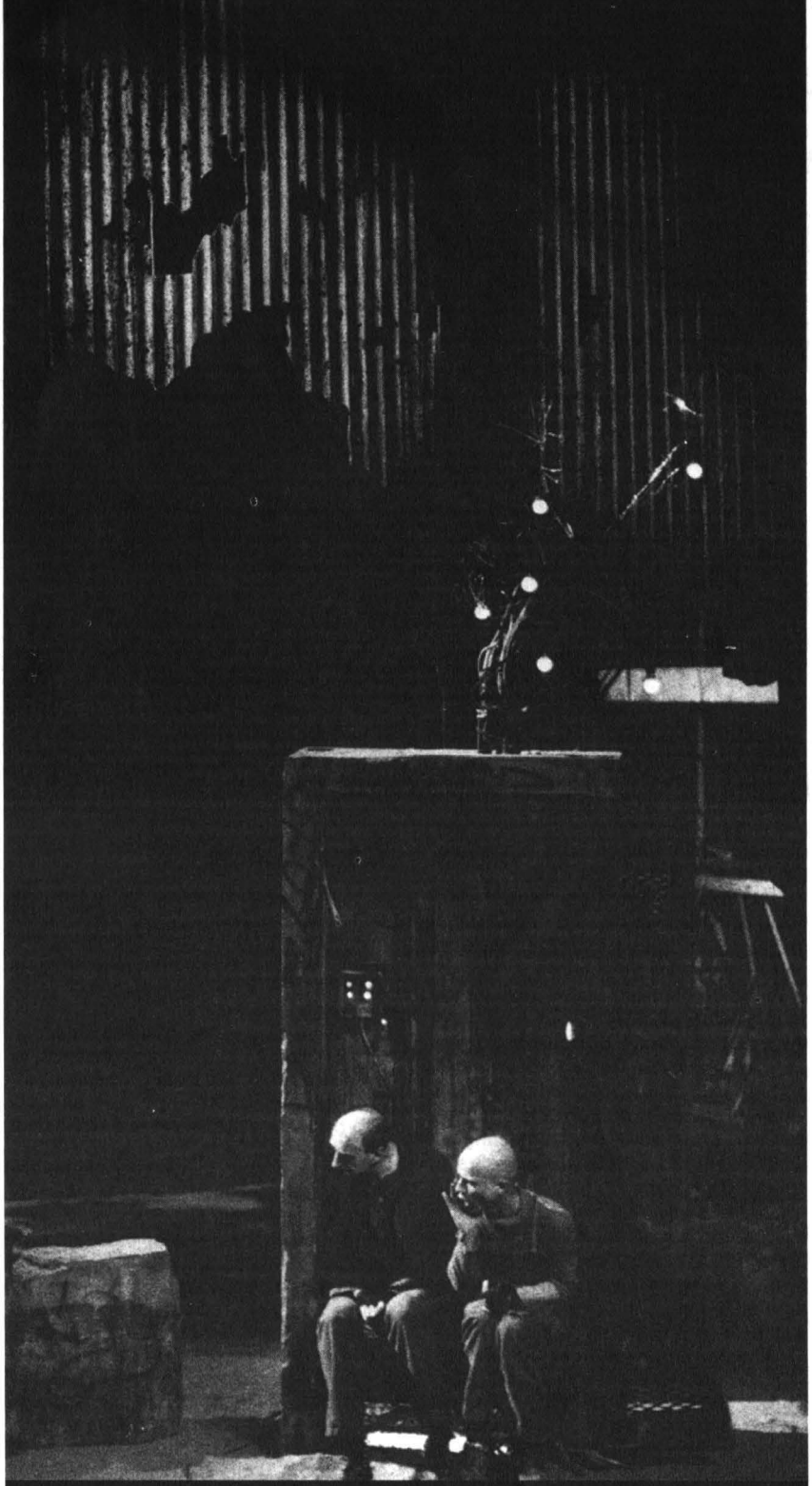


foto: Claude Bricage

Aşteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett la Théâtre des Amandiers, Paris-Nanterre**

Rămân totuşi în scenă aşa-zisele valori „sigure". În 1968, pe zidurile Sorbonei era scris „Jos Claudel!"; doar douăzeci de ani mai târziu, însă, la festivalul de la Avignon, în Curtea de onoare a Palatului Papilor, Claudel era din nou jucat. După ce faimoasa „Odă lui Pétain" a fost uitată, poetul dramatic era ridicat din nou în slăvi. Or, a-l juca pe Claudel presupune o cultură catolică. Ministrul culturii în acea perioadă era François Léotard, despre care se spune că, în tinereţe, ar fi vrut să îmbrace haina monahală. Dar, fără îndoială, e o simplă coincidenţă...

Unii, mai greu de convins, se încăpăţânează să-l prefere pe Brecht; la ora actuală, ei au o reputaţie proastă şi

Povestea pe care n-o vom afla niciodată **de Hélène Cixous, în regia lui Daniel Mesguich (Théâtre de la Ville – Paris/La Métaphore – Lille)**

deseori subvenţiile le sunt diminuate. Dar, firește, e o pură întâmplare...

Cât despre autorii contemporani în viaţă, care, fără să facă teatru politic sau angajat, îndrăznesc să abordeze probleme politice fie şi numai în subtext, ei au de ales între o critică violentă (de pildă, tema războiului din Algeria în **Pendant que vous dormiez**/În timp ce voi dormeaţi de Robert Pouderou), comentariul condescendent (figura lui Pétain în **Un coin d'azur**/Un colţ de cer de Jean Bouchaud), problema sângelui contaminat (în **La Ville parjure**/Oraşul sperjur de Hélène Cixous) şi ocultarea totală (influenţa diabolică a televiziunii asupra comportamentului în **Le Grand Invité**/Marele Invitat de Victor Haïm). Şi să nu mi se spună că nu sunt piese bune; prea mulţi autori, în timpul vieţii, au fost victimele unui astfel de raţionament (3).

Aceasta înseamnă că, din păcate, Teatrul nu are nici o influenţă asupra Puterii politice sau mediatice (presă, radio, TV), dar că, pentru a putea intra pe scenele franceze, e mai bine să fi trecut în prealabil pe cele străine. Dacă te cheamă Dario Fo – adică dacă eşti italian –, poţi denunţa reificarea făpturii umane, blândeţea dulceagă a „tovarăşilor din partid" sau duplicitatea acestora. Dar dacă, precum Pichette, denunţi arma atomică **(Nucléa)**, ai dreptul doar la proteste unanime şi la o înmormântare de lux... Critica franceză a admis talentul lui Ionesco atunci când **Rinocerii** s-a jucat pe o scenă germană. Abia apoi Jean-Louis Barrault a putut să programeze piesa la Odéon. După ce, în anii '50, a provocat scandal în Franţa, începând cu anii '60 Ionesco se bucură de votul favorabil al unanimităţii.

Care Putere?

Se poate deci afirma că, în Cetatea de azi, pentru Teatru „Viţelul de aur e tot în picioare". Mană de subvenţii pentru public, buget posibil pentru realizatorii de spectacole, nimic nu se joacă fără fonduri.

Atunci când subvenţiile scad, cum să atragi publicul, care, în vreme de criză, îşi micşorează bugetul destinat distracţiilor? Care e genul de teatru pe care să-l joci fără riscul de a displăcea, fără riscul de a pierde bani?

Mai întâi, clasicii; numele mari, titlurile mari, jucate de staruri şi puse în scenă de vedete. Ca noutăţi, se vor alege în primul rând adaptările pieselor care au avut succes în străinătate, apoi adaptările de bestseller-uri; după aceea, autorii care au făcut deja săli pline. Despre ce să vorbească ei? Despre dragoste, că e ceva etern. Despre familie, că nu se învechește. Despre artă, că e un subiect vechi de discuţie. Despre personalităţi şi, de preferinţă, despre cei mai mari ticăloşi, dar aceştia să aparţină trecutului: Napoleon, Talleyrand, Fouché. Cât despre prevaricatorii de azi, e preferabil să-i arăţi „de la distanţă"; astfel vei obţine un succes răsunător cu **Les affaires sont les affaires** (Afacerile sunt afaceri) care, la premiera absolută, n-a avut deloc succes.

Influenţa imediată a unei arte nu poate fi judecată corect. Doar **a posteriori** poţi aprecia comportamentul contemporanilor şi determina partea de responsabilitate a artiştilor. Întotdeauna, condamni sau ridici în slăvi **după** evenimente. Hugo spunea „Nu îmi trebuie puterea, ci influenţa", în vreme ce Valéry nu suporta cuvântul „influenţă", care, după el, desemnează „o neştiinţă, o ipoteză". Cui să-i dai dreptate, când Puterea trece, cum se întâmplă azi, mai degrabă prin tapajul mediatic decât prin convingerile ideologice? Puterea e foarte puţin creatoare, ea nu vrea decât să domine, să impună; e departe de artist, iar politica culturală nu e adesea decât un alibi. Se spune că a şti înseamnă a putea; or, ceea ce face „societatea spectacolului" este să distragă, în loc să instruiască. Atunci când jocurile de la televizor le reinventează pe cele de la circ şi trezesc instinctele joase în loc să înalţe omul, se poate spune oare că există o Putere solidă? Atâta vreme cât cei de la Putere, fie ei oameni politici sau directori de programe, disprețuiesc oamenii, „relele cetăţii nu vor lua sfârşit" (4).

NOTE

1. 1547: Henric al II-lea creează „Chambre ardente", specializată în urmărirea ereticilor, tribunal religios şi politic în acelaşi timp. 1548: interzicerea reprezentaţiilor la confreria Pasiunii, singurul loc teatral din Paris. În legătură cu acest subiect, a se vedea pasionanta lucrare „Le Théâtre en France", apărută la Armand Colin şi coordonată de Jacqueline de Jomaron, şi capitolele semnate Bernard Faivre.

2. Francezii nu suportă amestecul genurilor; dacă un autor de teatru aduce în scenă un muzician ilustru, critica îi „doboară" piesa...

3. A se vedea Octave Mirbeau, pentru **Les affaires sont les affaires**.

4. Platon, „Republica".

■ În româneşte de AGNES DAVIDOVICI

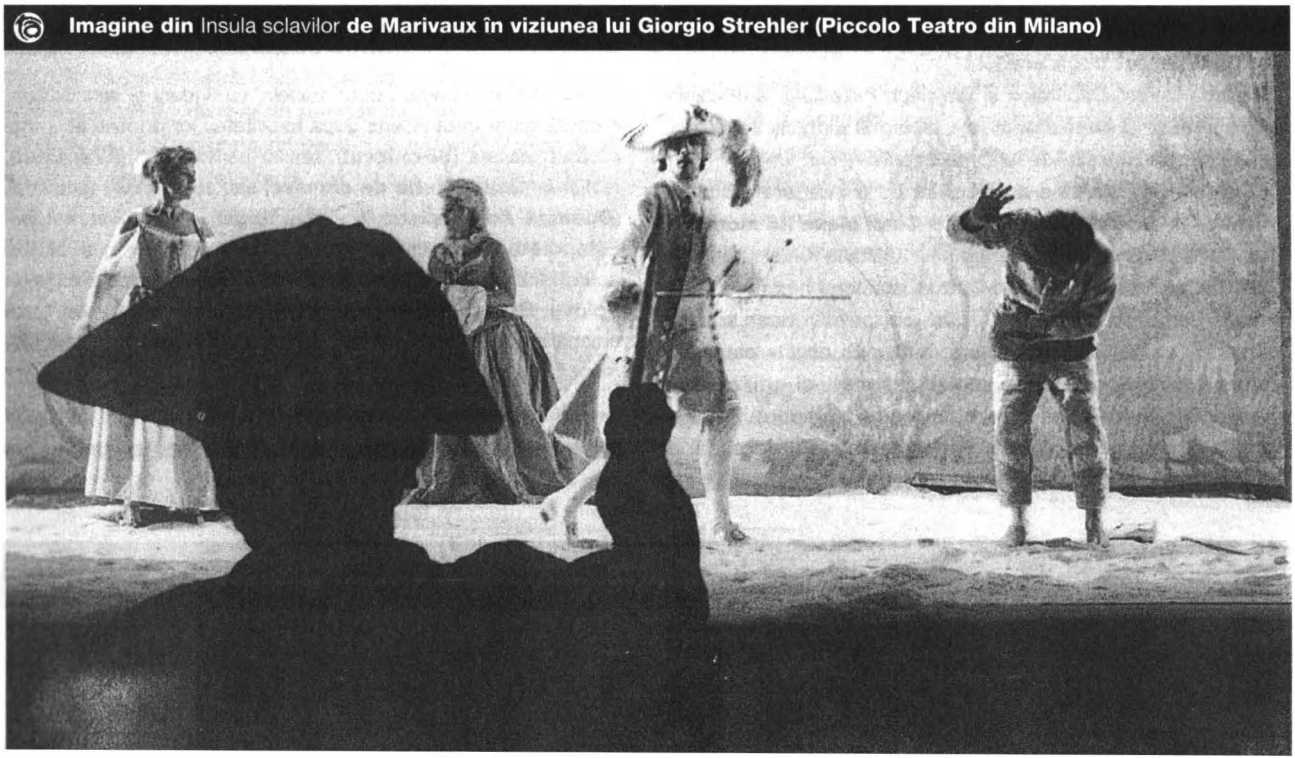
MAREA SIMPLITATE

Dintre spectacolele aduse la București de cea de a 4-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, două au împărțit opiniile spectatorilor – mai ales ale spectatorilor „avizați" – în adeziuni active și respingeri plictisite: **Insula sclavilor** al lui Giorgio Strehler și **Mishima** al lui Andrzej Wajda. Proporția exclamațiilor entuziaste și a pufniturilor disprețuitoare a fost, pentru fiecare caz, alta; fapt rămâne însă că aceste două montări au stârnit cele mai multe reacții în contrast. Amănuntul că ele aparțin unor creatori de renume mondial nu este, desigur, străin de această polarizare vehementă, în care, cred, factorul emoțional a lucrat mai temeinic decât cel intelectual: de la un spectacol al lui X nu te costă prea mult să pleci cu sacul așteptărilor doar pe jumătate plin; în schimb, dacă „marele regizor" nu ți-l umple până la gură, e ca și cum n-ar fi pus în el nimic. Și, apoi, e mai ușor să strâmbi din nas la fructele pomului decât să cauți eventualele găuri sau rărituri ale sacului... Metafora mi-a fost sugerată de populara zicală, pe care am auzit-o frecvent invocată în legătură cu cele două spectacole. În ce mă privește, m-am dus și la unul, și la celălalt doar cu o poșetă obișnuită, în care, printre impresiile – desigur, diferite – culese în fiecare dintre seri, am găsit, unificatoare și dominantă, una foarte rară: simplitatea.

STREHLER

Giorgio Strehler are, acum, 74 de ani. Privindu-l, însă, și mai cu seamă ascultându-l (în pasionantul dialog purtat, la vreo două săptămâni după spectacol, cu George Banu), descoperi un om a cărui incredibilă vitalitate iradiază nu numai în expresia chipului, în mișcările trupului sau în tonul vocii, ci și în cuvinte, în promptitudinea și suculența răspunsurilor, în vioiciunea și prospețimea observațiilor pe care le face despre teatru, despre „arta regiei" (pare că pune mereu între ghilimele vorbele mari și pompoase), despre actori – la urma urmei, despre oameni și despre viață. Nu i-am văzut, din păcate, alt spectacol decât cel de acum, dar cred că aici se regăsesc, concentrate, așezate și temperate de calmul înțelept al maturității – îți vine greu să vorbești, la Strehler, de bătrânețe –, toate căutările neliniștite și toate revelațiile liniștitoare ale vârstelor parcurse spiritual de artist.

Ceea ce l-a atras pe Strehler spre **Insula sclavilor** a lui Marivaux, piesă ce compune, alături de **Insula raţiunii** și **Colonia**, „trilogia utopică" a dramaturgului, nu este nici surprinzătoarea premoniție politică exprimată în tramă (textul, scris în 1725, imaginează o insulă magică unde, naufragiați, stăpânii și servitorii sunt obligați să-și schimbe între ei nu doar hainele, ci și rolurile sociale), nici imaginile luxuriante pe care aproape că le impune fanteziei regizorale teritoriul misterios al poveștii (analog, în termeni mai „cartezieni", insulei shakespeariene din **Furtuna**), nici măcar sclipitorul marivodaj (de altfel, mai „cuminte", parcă, aici decât în alte piese ale autorului). Pe Strehler l-a interesat înainte de orice tainica, delicata, necontenit schimbătoarea chimie sufletească a eroilor prinși în labirintul primejdioaselor legături de dragoste și ură. Și asta a arătat pe scena decorată de Ezio Frigerio (scenograf de reputație europeană) numai cu un fundal pictat și cu un strat de nisip albicios: ființe umane care, pierdute într-un univers nesigur, cu legi și reguli răsturnate, se chinuie, se mângâie, se rănesc și se alină una pe cealaltă, pentru a ajunge, în final, să se **înțeleagă** una pe cealaltă, spre a trăi, poate, mai senin laolaltă. Înfăptuită fie cu mijloace preluate din arsenalul „corporal" al commediei dell'arte, fie cu instrumentele de finețe ale realismului psihologic, vivisecția aceasta nu evidențiază nici o clipă intervenția regizorală „de efect", trucul de mizanscenă, ci îi



Imagine din Insula sclavilor **de Marivaux în viziunea lui Giorgio Strehler (Piccolo Teatro din Milano)**

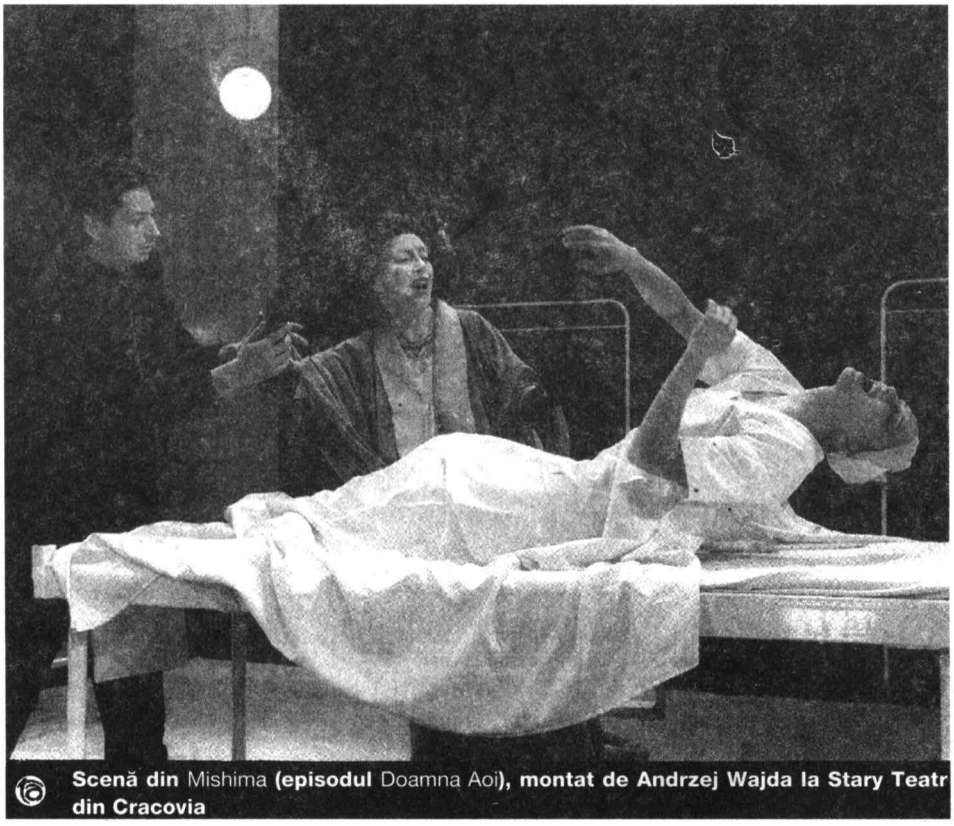
privilegiază pe cei cinci actori – formidabila Pamela Villoresi (servitoarea Silvia), Mattia Sbragia (Arlecchino), Laura Marinoni (Doamna), Leonardo De Colle (Domnul), Renato De Carmine (guvernatorul insulei) –, înglobându-i, o dată cu textul, decorul, costumele, muzica şi luminile, într-un întreg perfect. Un întreg pe care nu stă scris, cu majuscule făloase, numele unui regizor, dar care şopteşte, blând şi clar, numele unui artist: Strehler, Strehler, Strehler...

WAJDA

Andrzej Wajda, figură emblematică a cinematografului contemporan, se apropie, şi el, de 70 de ani. Peste treizeci dintre aceştia şi i-a petrecut lucrând, paralel cu filmele, spectacole găzduite, îndeobşte, de Stary Teatr din Cracovia. Deloc lipsite, multe dintre ele, de importanţă artistică şi de succes internaţional, ele nu l-au adus, totuşi, pe realizator în plutonul dens al marilor directori de scenă din Polonia. (E semnificativ, în acest sens, textul de prezentare din albumul festivalului, text întocmit, bănuiesc, chiar de polonezi şi în care creaţiei teatrale a lui Wajda îi sunt consacrate doar câteva propoziţii, restul enumerându-i in extenso izbânzile cinematografice). Asemenea lui Visconti, Wajda va rămâne, probabil, în memoria publicului şi în istoria culturii ca un cineast genial care s-a ocupat, notabil, şi de teatru. Un exemplu care ilustrează din plin diferenţa de valoare dintre cele două tipuri de regie practicate de creatorul polonez îl constituie spectacolul cu **Afacerea Danton** de Stanislawa Przybyszewska (văzut de mine într-un turneu bucureştean, în anii '70) şi filmul **Danton**, turnat după această piesă (cu Gérard Depardieu şi Wojciech Pszoniak); e diferenţa dintre **oeuvre** şi **chef-d'oeuvre** – recurg la termenii franţuzeşti pentru că sunt, în cazul de faţă, mai expresivi.

La festival, Wajda s-a prezentat cu o montare intitulată **Mishima**, incluzând patru dintre cele **Cinci piese Nō moderne** care au făcut gloria de dramaturg a lui Kimitake Kiraoka, numele „civil" al fascinantului Yukio Mishima, scriitorul nipon care s-a sinucis demonstrativ în 1970, prin „seppuku", înconjurat de ziarişti şi fotografi. Mishima nu a dorit, prin aceste piese, să continue străvechiul teatru „nobil" japonez, ci, utilizându-i prescripţiile formale, să creeze un teatru atemporal, în care tradiţia şi noutatea coexistă. Astfel, textele au, de pildă, o acţiune minimală, mai mult povestită decât dezvoltată efectiv, şi un număr restrâns de personaje (ca în Nō-ul clasic), dar sunt amplasate în medii moderne, modern fiind şi limbajul replicanţilor; sub zodia eternităţii intră subiectele, care glosează pe marginea unor simţăminte veşnic neschimbate în esenţa lor secretă: iubirea, gelozia, frustrarea.

La rândul său, regizorul a ocolit deliberat tentaţia „niponizării" (după cum preciza, la conferinţa de presă, scenografa Krystyna Zachwatowicz-Wajda) şi, mergând pe urmele autorului, a preluat din spectacolul Nō istoric, la fel de strict formalizat ca şi dramaturgia, numai câteva elemente: cei patru muzicanţi care susţin interludiile (instrumentele sunt tradiţionale, dar muzica e scrisă de compozitorul Stanislaw Radwan) sau cei patru figuranţi care modifică aspectul unei mici machete de peisaj japonez în funcţie de trecerea anotimpurilor – anotimpurile climaterice, dar şi anotimpurile interioare ale eroilor.



Scenă din Mishima **(episodul** Doamna Aoi**), montat de Andrzej Wajda la Stary Teatr din Cracovia**

În rest, Wajda „citeşte", doar, textele, cu rigoare şi sensibilitate, modulându-şi mizanscena după tonalitatea lor dominantă – mai curând realistă (**Şifonierul**), realist-psihologică (**Evantaiul**), realist-fantastică (**Toba de damasc**) sau suprarealist-fantastică (**Doamna Aoi** – episodul cel mai izbutit, după părerea mea). Este, cred, un tur de forţă atât pentru regizor, cât şi pentru actori, dintre care câţiva apar în toate piesele (excelenţi: Anna Polony, Beata Fudalej şi Andrzej Hudziak), un tur de forţă emanând, poate, mai puţină strălucire, dar presupunând multă muncă şi o ireproşabilă profesionalitate.

ALICE GEORGESCU

ALUNECAREA SPRE NEANT – ÎNTRE TRAGIC ŞI COMIC

Berliner Ensemble este o mai veche cunoştinţă a publicului românesc. L-am cunoscut în perioada sa de glorie, când ne-a vizitat, condus de marea actriţă Helene Weigel, văduva creatorului instituţiei, Bertolt Brecht, a cărui moştenire estetică, în istoria mondială a teatrului, a lăsat o urmă inconfundabilă prin repere definitorii – „teatrul epic", „efectul de distanţare", atitudinea critică a publicului –, ca şi printr-o operă dramatică uriaşă, peste care timpul nu va putea să treacă indiferent.

După căderea Zidului Berlinului, şi Berliner Ensemble a trecut prin unele transformări, cea mai importantă dintre ele fiind deschiderea mai hotărîtă către repertoriul universal şi către o diversificare a modalităţilor de artă scenică.

Ceva din noua identitate a reputatului Berliner Ensemble ne-a fost adus la cunoştinţă prin prezentarea la Bucureşti a spectacolului **Sfârşit de partidă** de Samuel Beckett, în regia şi scenografia semnate de Peter Palitzsch şi Karl Kneidl.

Dacă această piesă reprezintă primul text de Beckett pe scena Ansamblului Berlinez, pentru Peter Palitzsch ea este o continuare a căutărilor regizorului de a descifra scenic opera controversatului dramaturg franco-irlandez, a cărui parabolă **Aşteptându-l pe Godot** a realizat-o pe scena mai multor teatre. **Sfârşit de partidă** pare să fie, de altfel, şi o continuare a investigaţiei întreprinse de originalul dramaturg în adâncurile misterioase ale condiţiei umane în piesa sa anterioară, numai că, aici, personajele nu mai aşteaptă pe nimeni şi nimic, trăindu-şi, nu fără revoltă sau nostalgii, experienţa disoluţiei totale a personalităţii, ca pe un dat fatal sau ca pe o urmare a unui cataclism despre care nu ni se dau explicaţii.

S-a vorbit mult, în decursul anilor, despre semnificaţiile acestei parabole, încercându-se definirea intenţiilor autorului; piesa a fost considerată fie o „monodramă care descrie disoluţia unei personalităţi în ceasul morţii", fie o „morality play" despre moartea unui om bogat (Martin Esslin). Ţinând însă seama de nota dominantă a creaţiei lui Beckett – angoasa existenţială, determinată de permanenta căutare a identităţii, a sinelui –, nu putem să nu decelăm şi aici motive sau teme prezente şi în alte opere ale dramaturgului, legate de experienţa fundamentală a dezintegrării fiinţei umane la apropierea morţii, de imposibilitatea comunicării, de setea de realitate (Hamm îl pune mereu pe Clov să privească pe fereastră şi să-i relateze ce vede), de tragicul sentiment al căutării de sine, de sentimentul disperării.

Din această diversitate de perspective, Peter Palitzsch a ales, cred, calea cea mai simplă, dar nu cea mai uşoară: aceea de a comunica spectatorilor **textul** lui Beckett, cu toate implicaţiile şi nuanţele sale, lăsându-le acestora posibilitatea de a trage singuri concluzia. Spectacolul se desfăşoară într-un spaţiu luminat puternic şi egal cu o lumină albă, crudă, care nu lasă umbre sau unghere misterioase, un spaţiu închis între pereţi de lemn vopsit în culori incerte – par să fie nişte pete de sânge –, având de o parte şi de alta două ferestruici, la o înălţime apreciabilă. Clov trebuie să se urce pe scară pentru a privi prin ele. Totul e static în acest spaţiu: în mijloc, într-un fotoliu pe rotile, şade Hamm, stăpânul, orb (cu ochelari negri) şi paralizat (cu picioarele imobilizate într-un tub de plastic), acoperit la început de un giulgiu alb, ca o husă, pe care Clov o scoate la ridicarea cortinei; într-o parte se află cele două pubele în care sunt vârîţi bătrânii părinţi ai lui Hamm, şi ei fără picioare. Aceştia scot din când în când capul, pentru a cere de mâncare sau a schimba între ei dulcegării, amintiri ale altor vremi, sau a povesti anecdote; femeia, Nell, cu o voce dulce şi răsfăţată (Christine Gloger), bărbatul, Nagg, cu o voce egală şi impersonală, ca mai aproape de sfârşit (Michael Gerber). Singurul personaj mobil este Clov, servitorul, în costum de valet de casă mare; trebăluieşte tot timpul (îi place ordinea), se agită mereu, răspunde prompt ordinelor stăpânului, dar cu o privire impasibilă, indiferentă, vorbirea lui fiind aceea a unui resemnat, care face totul din datorie, în mod mecanic, dar şi cu un fel de umor al înţeleptului. Atitudinea lui faţă de Hamm este de subordonare, dar şi de dispreţ, de adversitate, între cei doi existând, de altfel, un raport de interdependenţă, care creează o mare tensiune. Condamnat la imobilitate, Hamm domină prin voce, o voce bine lucrată actoriceşte, exprimând o gamă largă de sentimente, o dinamică interioară ce suplineşte absenţa celei exterioare, mergând de la scâncet la lătrat, de la jalnica autocompătimire la poruncă, de la disperare la autoritate dictatorială. Tensiunea scenică se realizează îndeosebi prin rostirea nuanţată, expresivă şi fin ritmată a textului de către cei doi actori (Hamm-Volker Spengler şi Clov-Hermann Beyer), regizorul urmărind orchestrarea atentă a întregului cvartet vocal, pigmentat de un subtil umor negru, care se insinuează în contrapunct pe fondul de un tragic absurd şi derizoriu al acestui tablou, static numai în aparenţă.

Hermann Beyer şi Volker Spengler în Final de partidă **de Samuel Beckett la Berliner Ensemble (regia: Peter Palitzsch)**

Consider interesantă experienţa acestei montări de o vizualitate zgârcită, a cărei teatralitate izvorăşte însă din tensiunea lăuntrică a textului.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

ZADARNICELE CHINURI ALE EXCESULUI

Spectacolul shakespearian prezentat de Odéon – Théâtre de l'Europe din Paris poartă, din orice parte l-ai privi, semnele tinereții. Am fi tentați a spune „păcatele tinereții", și n-am greși prea mult. O piesă (încă) de tinerețe, **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, în care marele vrăjitor mai păstra ceva din ucenicul vrăjitor, un regizor tânăr, Laurent Pelly, care își asumă totodată – entuziasta impetuozitate a vârstei – misiunea de interpret și de autor al costumelor, actori (cei mai mulți) tineri și ei. Rezultatul nu este un eșec dar, sincer vorbind, nici un triumf, și vina este a excesului, poate a nerăbdării, oricum a insuficientei științe de a stăpâni materialul. Multe idei bune ale regiei se pierd înainte de a fi pe deplin formulate, soluțiile sunt mai mult „efleurate" decât aplicate, actorii aleargă pe scenă plini de energie și devotament, obturându-se, probabil fără să-și dea seama, unul pe altul, adoptând tot atâtea stiluri de interpretare câți interpreți sunt. De la finețea ironiei, practicată de Mireille Perrier (Prințesa Franței)

Moment din Zadarnicele chinuri ale dragostei **de Shakespeare la Odéon-Théâtre de l'Europe din Paris (regia: Laurent Pelly)**

până la stângăcia diletant-umoristică, cu ocheade către public și autoadmirație bufonă, propusă de Magali Magne (Jacquinette), de la energia interioară a lui Jean François Sivadier (Berowne) la gesticulările inutile ale lui Laurent Pelly (în calitate de interpret), poți afla mai toate formulele și stilurile cunoscute.

Efectul permanentului neastâmpăr, al tumultului de imagine, mișcare, sunet este, paradoxal, senzația de plictiseală, de ritm trenant. Iar efectul acestui... efect este acela că spectatorul tinde să nu mai ia în seamă nici calitățile, nici reușitele unui spectacol în care sunt înghesuite cu forța, în dezordine, soluții pentru trei sau patru montări diferite. Aceea dintre ele pentru care am opta, dacă am fi întrebați, o identificăm în linia elegant-malițioasă a costumelor. Mai e nevoie să reamintim că autorul lor este tot Laurent Pelly?

CRISTINA DUMITRESCU

UN SPECTACO

Spectacolul cu **Visul unei nopți de vară** al ineditei trupe europene (în sensul cel mai propriu al cuvântului) formate la Düsseldorfer Schauspielhaus a făcut notă aparte prin factura insolită a distribuției (actori din nouă țări, care și-au rostit replicile fiecare în limba maternă), dar și printr-o regie care a inovat în deplină libertate față de textul shakespearian și tradiția lui spectacologică. De aceea, montarea i-a surprins plăcut pe cei care s-au aflat în sala Operei, prea puțini, însă, din cauza insuficientei „mediatizări" a reprezentației.

Ceea ce trebuie spus de la început e că originalitatea năstrușnică exersată aici de tânăra regizoare de numai 30 de ani Karin Beier (altfel, cu palmares bogat în teatrele germane) n-a fost în afara obiectului, ci, dimpotrivă, motivată, în consens cu opera care s-a dovedit, încă o dată, inepuizabilă. Probabil din această cauză chestiunile tehnice privind armonizarea „dizarmoniilor" lingvistice, despre care regizoarea ne-a povestit îndelung la conferința de presă, au trecut neobservate, așa că, după cum spunea ea, babilonia lingvistică a fost speculată pentru sublinierea „nebuniei" simțurilor, ori, din contră, pentru temperarea acesteia sau reducerea ei la limbaj gestual. Esențial pentru acest spectacol cuceritor rămâne conținutul, forța lui **ce** și noutatea, expresivitatea modernă a lui **cum**.

L-am privit ca pe un omagiu adus teatrului însuși, nu doar prin teatralitatea sa organică, ci, mai cu seamă, prin modul în care inteligența pătrunzătoare a regizoarei și resursele ei de fantezie au știut să descopere, în această atât de des și felurit jucată comedie, sensuri multiple și coerente cu poetica shakespeariană, sensuri noi, care dau într-un fel spectacolului valoare de manifest privind deschiderea spre înțelegere și forța de comunicare a limbajului teatral, dincolo de inteligibilitatea cuvântului.

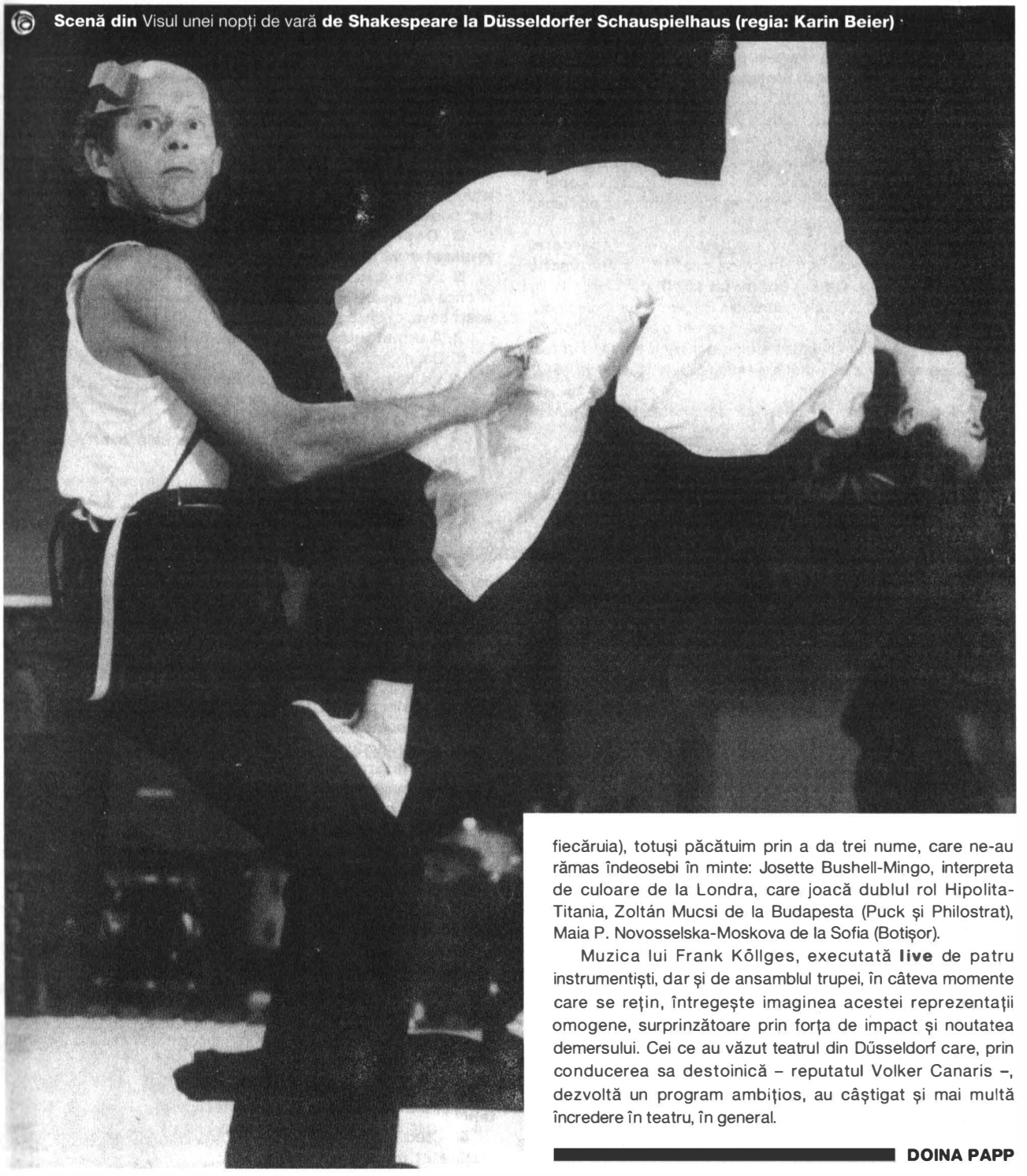
Motivul visului, ca mijloc de revelare a misterului existenței, dar și a esenței teatrului întemeiat pe iluzie este metafora unică a montării, focalizând planurile comediei în direcția acestui sens. Astfel, episoadele de „teatru în teatru" (spectacolul pregătit de breslași) și cele în care apar nobilii ajunși în pădurea vrăjită a lui Oberon se interferează firesc, într-o curgere lină, potențându-și reciproc ambiguitățile, luminile și umbrele. Sarabanda qui-pro-quo-urilor și a dezvăluirilor, inclusiv cele referitoare la trucurile teatrale hazos parodiate, alternează cu momente de reflecție și poezie, menținându-ne într-o stare de plăcută incertitudine și de suspans continuu. Unele soluții sunt, în acest sens, surprinzătoare; de pildă, distribuirea acelorași actori în cuplurile Theseu-Hipolita și Oberon-Titania, sau imaginea unui Puck transsexuat, care, prin dublul său, Philostrat, are tendința unei perpetue distanțări față de propriile-i acte. Aceste rezolvări duc la o duplicitate acută, care menține tensiunea dramatică, la o stare poetică inefabilă în trăirea personajelor, ele însele devenite părere. Tema vieții ca vis și cea a teatrului ca iluzie se contopesc difuz în montare, care joacă tot timpul pe muchia întrebărilor neliniștitoare. Ce e visul, unde e marginea care ne desparte de lumea închipuirii și când suntem **noi**, cei adevărați? Substanța poetică a discursului e imediat ironizată, în contrapunct, prin râsul copios provocat de „spectacolul" breslașilor, care procedează la de-mascarea tertipurilor meseriei, probabil în numele acelui teatru căruia Marele Brit îi cerea să fie oglinda lumii.

Stilistic, spectacolul lui Karin Beier îmbină modalități diferite, de la clovneriile teatrului de bâlci, la pantomimă și commedia dell'arte. Se practică un joc de echipă care solicită multiplu actorii în evoluțiile individuale, dar și în ciclica revenire colectivă la „uniforma" neutră a pantalonului și redingotei (costume: Maria Roers). Travestirea la vedere a comedianților sau personajelor

U ADEVĂRAT EUROPEAN

piesei, ca și redobândirea identității firești a actorilor, subliniază funcția jocului (de cunoaștere, în primul rând), exercițiile fiind de mare precizie și profesionalism. Urmărindu-și gândul, regizoarea nu lasă nimic la întâmplare, ceea ce face să „porteze" chiar și o simplă privire, aceea a Hipolitei, de pildă, fosta Titania, care pare a-și recunoaște iubitul vremelnic printre actorii improvizați, în finalul reprezentației. A fost sau nu? Și întrebarea îi privește – ne privește, de fapt – pe toți.

Actori totali, muzicieni, dansatori, acrobați, interpreții sunt aproape fără reproș. În decorul simplu – un imens practicabil cu trape, și câteva stângi lăsate de la pod, pentru reflectoare (autor: Florian Etti) –, evoluția lor atinge adesea performanța. Impresionează păstrarea în limitele bunului-gust chiar și atunci când, vizibil, se improvizează, ca și ritmul de joc, de o vivacitate bine controlată. N-am vrea să-i nedreptățim numindu-i doar pe unii dintre interpreți (nu ne permitem aici o analiză a contribuției



Scenă din Visul unei nopți de vară **de Shakespeare la Düsseldorfer Schauspielhaus (regia: Karin Beier)**

fiecăruia), totuși păcătuim prin a da trei nume, care ne-au rămas îndeosebi în minte: Josette Bushell-Mingo, interpreta de culoare de la Londra, care joacă dublul rol Hipolita-Titania, Zoltán Mucsi de la Budapesta (Puck și Philostrat), Maia P. Novosselska-Moskova de la Sofia (Botișor).

Muzica lui Frank Köllges, executată **live** de patru instrumentiști, dar și de ansamblul trupei, în câteva momente care se reține, întregește imaginea acestei reprezentații omogene, surprinzătoare prin forța de impact și noutatea demersului. Cei ce au văzut teatrul din Düsseldorf care, prin conducerea sa destoinică – reputatul Volker Canaris –, dezvoltă un program ambițios, au câștigat și mai multă încredere în teatru, în general.

DOINA PAPP

CARMEN TĂNASE:
„Publicul este un produs al actorului...“

DIALOG

Carmen Tănase s-a născut la Ploiești, pe 18 ianuarie 1961. De la prima vedere impresionează prin firesc, deschidere și bunăvoință. Delicată și totuși persuasivă, Carmen Tănase lasă impresia că doar ea face legi. Pe care le respectă, fără a le impune nimănui. E greu de spus de unde atâta liniște, siguranță și calm la un om grăbit să-și ducă la școală copilul, să ajungă la repetiții, să studieze un nou instrument, iar seara să fie la spectacol...

❑ **Carmen Tănase, ce s-a petrecut cu tine când ai devenit conștientă de existența teatrului?**

■ Ajunsesem preocupată, pasionată de a vedea cât mai mult teatru, spectacole de teatru TV cu piese celebre. Am fost vrăjită de Gina Patrichi. Voiam să semăn cu ea, îmi făceam cearcăne cu creionul... Și m-am hotărît să devin actriță. În facultate mi-am dat seama că n-aș putea fi decât o copie a Ginei Patrichi, iar eu trebuia să fiu eu. Apoi, am avut privilegiul să-i fiu apropiată.

❑ **Ai reușit să intri la institut la a doua încercare, absolvind, după patru ani, la clasa prof. Olga Tudorache – Adriana Popovici. Ce s-a întâmplat apoi?**

■ Am primit repartiție la teatrul din Suceava, pe atunci nou-înființat. Am jucat acolo un an, după care am plecat la Național din Iași. Aici am jucat spectacole multe, bune, frumoase. A fost extraordinar pentru mine, atât ca experiență profesională cât și ca bucurie a jocului.

❑ **Nefiind atinsă de ceea ce se cheamă „complexul provinciei“?**

■ Nici nu putea fi vorba despre asta într-un oraș universitar care avea public format pentru teatru, operă...

❑ **Ți-ai dorit foarte mult să vii la un teatru bucureștean?**

■ Venirea mea la București a fost rezultatul unei conjuncturi speciale. M-am căsătorit, și acest pas nou al existenței mele m-a determinat să vin la București.

❑ **Ce atmosferă ai găsit în Teatrul Odeon, unde joci de când ai venit în capitală?**

■ Bună, foarte bună. Încă de la concurs, fiecare îl îmbărbăta pe celălalt, n-am avut conflicte, nici de generație, nici... Și am jucat în spectacole importante, care mi-au oferit satisfacții mari: **Opera rânjetului**, **...au pus cătușe florilor...**, **La țigănci**, **Cumetrele...**

❑ **Care ți se pare a fi cel mai greu lucru pentru un actor?**

■ Cel mai greu este să știi să îmbătrânești frumos în această meserie. Din nefericire, am câteva modele de cum **nu** trebuie să fie un actor...

❑ **Ce crezi despre eșec? Ai trăit eșecul în carieră?**

■ Eșecul este o lecție dură, dar utilă. Am ratat cu Caragiale, când am făcut Zița din **O noapte furtunoasă**. Deși îl iubesc foarte mult pe Caragiale, m-am născut la Ploiești, în mahalaua lui, în Facultate l-am jucat pe Chiriac... A fost o experiență. Oricum, e ciudat că, iubindu-l foarte tare pe Caragiale, nu am avut parte de un spectacol bun.

❑ **Se discută mult despre dificultățile teatrului care se face în România astăzi, incriminându-se cel mai adesea lipsa de bani, starea materială precară a actorilor, repertoriul neconcludent etc. Care ți se pare a fi problema numărul 1 a teatrului românesc?**

■ Cred că prima problemă este lipsa măsurii în creație. Se exagerează din dorința de a se găsi formule noi. Este explicabil, am fost o societate ciuntită, apoi frâiele au fost scăpate... A fost o perioadă când mi-am pierdut vremea mergând să văd teatru, căci, gândeam eu, trebuie văzut cât mai mult. S-au pierdut proporțiile, s-a exagerat, s-a plusat fără a fi întotdeauna nevoie.

❑ **Ce amintiri ai în legătură cu spectacolul** ...au pus cătușe florilor..., **care a generat impresii contradictorii, polemici?**

■ Citirea textului lui Arrabal, pe care nu-l cunoșteam, a fost un șoc. Hausvater n-a vorbit despre nuditate. El este o persoană puritană, curată. În concepție, în joc, totul era motivat, nimic nu se făcea de dragul exhibiției. Cu Hausvater miracolul s-a întrupat în lucru. Și cel mai important este ce s-a întâmplat cu noi, actorii, datorită lui. În '91, Hausvater a venit la Odeon, adus de Florin Zamfirescu, și a descoperit în noi un extraordinar spirit de trupă. Eu, după aceea, n-am acceptat că mai pot coborî de la respectiva înălțime. Am ținut morțiș ca el să se întoarcă în teatru. Nu erau bani, totul costa... Am început să căutăm bani. Era o altă meserie. A trebuit să determinăm o acțiune de mecenat; și a fost posibil. Cred că se poate și în continuare.

❑ **Deci întâlnirea și colaborarea cu Alexander Hausvater au produs asupra ta un impact aparte?**

■ Da, mi-au schimbat mentalitatea. De la el am învățat și că în orice om există ceva foarte bun, iar dacă ajungi să descoperi acest ceva, tu câștigi în primul rând.

❑ **A urmat întâlnirea cu Petre Bokor...**

■ Da, a venit Bokor, cu alt stil de lucru, alt mod de expresie. A fost minunat. Când lucram cu Petre Bokor, abia așteptam să vină ziua de luni, când aveam repetiție. Acum abia aștept să vină luna mai, când se va întoarce.

❑ **Te impresionează prezența în sală a criticilor de teatru, la premieră?**

■ Da, ei impun o atmosferă specială. Eu accept orice critică, dacă este motivată.

❑ **La Iași erai ceea ce se cheamă o vedetă locală. Te încânta asta?**

■ La Iași am avut succes, eram cunoscută... Doar că eu nu mă simt foarte bine să fiu arătată cu degetul pe stradă... Mă stimulează mult mai mult concurența de aici. După experiența cu Hausvater am înțeles că nu vedetismul este important, ci sentimentul că faci această meserie fiindcă altfel nu poți.

❑ **Într-adevăr, n-ai putea practica altă meserie?**

■ Categoric nu, deși am și alte pasiuni, deși am absolvit liceul pedagogic. Am studiat vioara, chitara și, înainte de Institutul de Teatru, am lucrat ca profesoară de muzică. Atunci puteam... Muzicii îi acord și acum un loc important în viața mea. Acum vreau să cânt la saxofon. Am să învăț, cu atât mai mult cu cât am un instrument superb. Visam noaptea că sunt în concert, cântând la saxofon...

❑ **Ce înseamnă pentru tine prietenia?**

■ Cred că, într-o viață atât de scurtă,

Carmen Tănase și Radu Duda în Doi pe un balansoar **de William Gibson la TN Iași (regia: Ion Mânzatu)**

prietenia trebuie valorificată la maximum. Am prieteni foarte buni, sub acest aspect mă consider privilegiată. Unul dintre cei care au fost și îmi rămân prieteni pe viață este Radu Duda.

❑ **Dar iubirea?**

■ Uite, scrie pe ușă: „Există patru întrebări esențiale: Care este țelul în viață? Ce este spiritul? Pentru ce merită să trăiești? Pentru ce trebuie și merită să mori? Toate suportă un singur răspuns: IUBIREA!".

❑ **De ce natură au fost cele mai mari satisfacții ale tale?**

■ În general profesionale, dar cea mai mare reușită este fiul meu, Tudor. În relația cu el aproape că nu mă simt ca o mamă, parcă aș fi sora lui mai mare. E crescut foarte liber, suntem prieteni. Însă mi-e teamă pentru ce îi va rezerva viitorul. Trăim într-o lume dementă și nu știu cât îl voi mai putea ajuta. Parcă în regimul trecut eram ceva mai feriți de lucruri oribile: violențe, crime, aberații de tot felul, atât de mediatizate acum în gazete, în filme... Cert este că mi-am dorit enorm acest copil și sunt foarte fericită că îl am.

❑ **Experiențele personale te-au ajutat în elaborarea personajelor?**

■ Foarte mult. Cu cât trăiești mai mult și mai plin, cu atât poți exprima mai exact, mai intens o gamă variată de stări. De-abia când am iubit de-adevăratelea, am știut să o fac și pe scenă.

❑ **Ce loc acorzi teatrului în societate?**

■ Primul. Din punctul de vedere al spectatorului care vine la teatru și pleacă zburând: uită de toate, și de dureri de cap, și că este căutat de poliție...

❑ **Te consideri o bună spectatoare?**

■ Sunt. Când eram studentă, după ce am văzut spectacolul **Maestrul și Margareta**, am stat o noapte pe bancă în parc, punându-mi problema dacă să mă las sau nu de meserie... M-au marcat foarte tare spectacolele excepționale.

❑ **Ce ai face dacă ai fi numită directoare la Teatrul Odeon?**

■ Curățenie generală, la propriu și la figurat! Aș angaja cât mai puțin personal TESA, dar foarte competent.

❑ **Dar dacă ai fi dată afară?...**

■ Tot aș face teatru undeva.

❑ **Ți s-a întâmplat să te simți frumoasă?**

■ Da. În viață, iar dacă te simți în viață, se întâmplă și pe scenă. Deși pe scenă nu prefer rolurile de femei frumoase; celelalte sunt mult mai generoase.

❑ **Ce relație ai cu publicul când te afli pe scenă?**

■ Caut să îl câștig. Chiar dacă spectacolul începe „jos", caut să îl ridic. Dacă jucăm foarte bine, publicul reacționează pe măsură. Publicul este un produs al actorului.

❑ **Ce recomandări al face revistei „Teatrul azi"?**

■ Nu revistei i-aș face recomandări. Îmi place foarte mult așa cum este. Aș recomanda „forurilor superioare" să aibă ceva mai multă grijă de ea.

septembrie 1995

CLARA MĂRGINEANU

LUPTA ÎMPOTRIVA TEXTULUI – O REGULĂ?

PARTICIPĂ: **Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dumitru Solomon, Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu.**

DUMITRU SOLOMON: Întâlnirea de azi a provocat-o o întrebare iscată de mai multe spectacole ale stagiunii curente, spectacole realizate de absolvenţi sau studenţi ATF. Ele au în comun o trăsătură pe care nu am observat-o în spectacolele profesorilor lor: lipsa dorinţei sau incapacitatea de a povesti, de a expune textul. Când Alexa Visarion a montat **Steaua fără nume** şi a vrut să-i dea o turnură mai modernă, a schimbat ordinea scenelor, dar firul povestirii a rămas clar. În spectacolele Cătălinei Buzoianu, folosind texte care iniţial nu erau destinate teatrului, firul narativ e la fel de limpede pentru spectator ca şi pentru cititorul prozei. Recent, însă, am văzut un spectacol al cărui text nu-l ştiam – aparţinea unei debutante –, şi n-am înţeles absolut nimic. Cineva care ştia piesa mi-a spus că nu e genială, dar e inteligibilă. La Odeon am văzut un spectacol cu o piesă clasică, unde povestea era, de asemenea, pulverizată. Poate că această ruptură de text ţine de o anume viziune postmodernă, în care tinerii regizori sunt avangarda, dar poate fi şi o încercare neizbutită de a urma nişte modele pe care noi nu le ştim.

VALERIU MOISESCU: Cred că, pentru început, ar trebui să formulăm nişte premise elementare care ne-ar putea ajuta să ne apropiem, cât de cât, de un răspuns. Dintotdeauna teatrul a existat – şi există şi azi – în funcţie de spectatori şi de relaţia ce se stabileşte între aceştia şi spectacol. În lipsa spectatorilor, actul teatral nu numai că nu îşi justifică existenţa, dar nici nu se constituie cu adevărat, rămânând doar o intenţie, un act de dragoste din care lipseşte partenerul. Spectacolul este, în cele din urmă, pruncul care se naşte din relaţia scenă-sală. Dacă relaţia nu se constituie (fie pentru că publicul nu înţelege ce se întâmplă pe scenă, fie pentru că nu-l interesează sau se plictiseşte), nu se naşte nimic; actul e ratat şi, drept consecinţă (în urma unor eşecuri repetate), spectatorul decepţionat se va feri un timp să mai calce în sala de spectacol, sfătuindu-i şi pe alţii să facă la fel. Or, cu sau fără economie de piaţă (care, în treacăt fie zis, nu se instituie începând cu teatrul), sălile goale sunt începutul sfârşitului.

E drept că spectacolul teatral a cunoscut dintotdeauna şi succese, şi eşecuri; dar eşecul autoprogramat este o formă de sinucidere sau de masturbare artistico-narcisistă. Nu pot uita cuvintele unui regizor, întru totul respectabil, care, cu mulţi ani în urmă, se mândrea cu un spectacol pe care îl realizase într-un teatru de provincie, pentru „performanţa“ de a se fi jucat o singură dată! Singurul regret al regizorului era că spectacolul n-a apucat să fie văzut de domnul Silvestru...

Precum Vilar, Strehler şi mulţi alţii, eu cred într-un teatru popular. A nega acest concept înseamnă a nega teatrul grec, teatrul medieval, epoca glorioasă a commediei dell'arte şi a teatrului elisabetan... înseamnă a nega ideea de teatru. Elimin voit din discuţie noţiunea de experiment teatral ca modalitate de opoziţie sau de negare a unor idei şi forme teatrale învechite, anchilozate. Demolând, experimentul trebuie să ofere, obligatoriu, altceva în schimb. De cele mai multe ori (exceptând exemplele ilustre), nu ni se oferă orizonturi, ci doar „soluţii“, în dorinţa expresă a presupusului creator de a fi cu tot dinadinsul original. Dar originalitatea e organică, o ai sau nu o ai; de căutat, o cauţi degeaba. Liviu Ciulei n-a avut niciodată obsesia originalităţii...

CĂTĂLINA BUZOIANU: El mi-a spus odată că tot „ceea ce e original e prost“.

Moment din Sub coroana regilor **după Shakespeare, spectacol realizat de Alexa Visarion cu studenţii săi de la Academia de Teatru din Malmö**

V. M.: ...Ciulei spunea că, descoperind într-un spectacol cu o piesă pe care urma să o pună în scenă unele rezolvări ingenioase (care nu-i contraziceau concepţia), le prelua, folosindu-le fără rezerve în propriul său spectacol, dacă pentru acele momente nu găsea până la premieră alte soluţii mai expresive şi, evident, mai convingătoare. Personalitatea regizorului creator apare din felul în care povesteşte piesa, transpunând-o într-un limbaj teatral, nu din felul în care se chinuie să distrugă povestea.

MAGDALENA BOIANGIU: Eu cred că inteligibilitatea nu este o caracteristică şi o obligaţie a teatrului comercial, că ar exista un teatru pentru cei mulţi, „pe înţeles“, şi altul pentru elite, care se poate lipsi de acest atribut.

V.M.: Un spectacol de teatru trebuie să fie atractiv. E o afirmaţie în care Brecht (vezi „Micul organon“) se întâlneşte cu Brook (vezi „Le diable c'est l'ennui“).

C.B.: Afirmaţie pe care urmaşii lui Brecht, din păcate, au uitat-o.

V.M.: Nu toţi. Am văzut recent filmul lui George Banu despre Cehov, în care era şi un fragment din spectacolul lui Langhoff cu **Livada de vişini**, pus într-o manieră foarte brechtiană – şi era minunat. Pintilie spunea că prima oară când a pus **Livada**, la „Bulandra“, a citit piesa prin prisma lui Beckett. A doua oară, când a montat-o în Statele Unite, a citit-o prin prisma lui Strindberg. Important rămâne însă faptul că a citit-o, a citit piesa al cărei autor a rămas, pe scenă, Anton Pavlovici Cehov. În ultimă instanţă, prisma prin care se face lectura (atunci când regizorul este un autentic creator) nu distruge un text, ci eventual îl potenţează.

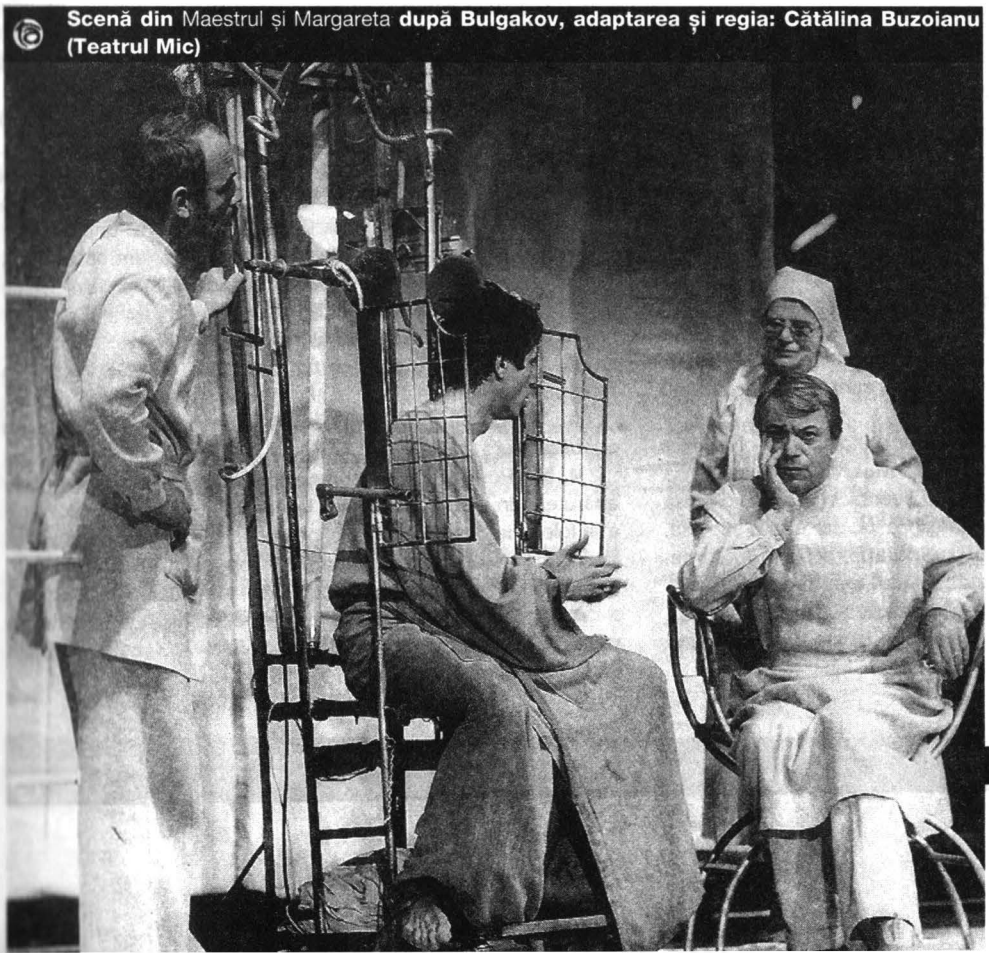
C.B.: De vreo 25 de ani, în arta spectacolului există o tendinţă de distrugere a textului. Acest de-constructivism capătă diverse înfăţişări, care seamănă cu creatorul lor; în această situaţie, cuvântul „regizor“ pare prea puţin încăpător. Mă refer la condiţia de creator a regizorului. Bob Wilson, de pildă, impune

programatic un punct de vedere care izvorăşte din lumea lui interioară proiectată în spectacol, şi nu urmăreşte **story**-ul. Am văzut spectacolul lui după Dostoievski, **Une femme douce** (Sfioasa), şi trebuia să fi citit nuvela ca să înţelegi despre ce era vorba. Dar avea o vizualitate, o forţă a expresiei, o meditaţie asupra condiţiei umane – toate, extraordinare. La Delphi, am văzut alt spectacol al lui, care nu mi-a plăcut tot atât de mult, **Persephone** după Gide, unde, la fel, erau prezente obsesiile lui din copilărie, aparent fără legătură cu restul. Era un spectacol despre el însuşi. Şi el era prezent: culcat, în imensul amfiteatru, pe pământ, cu ochii spre cerul înstelat. Când a fost premiat Heiner Müller, a fost şi Bob Wilson invitat să vorbească despre spectacolul **Hamlet-Maschine**, pe care l-am văzut şi noi, în copie, la Bucureşti. Bob Wilson a fost întrebat cum s-a apropiat de textul lui Müller, iar el a răspuns că nu s-a apropiat deloc, pentru că nu l-a citit. Era, firesc, o metaforă. Festivitatea se desfăşura într-un amfiteatru mare, plin de lume, de celebrităţi, şi toţi au râs, iar Heiner Müller s-a mirat. Wilson a continuat spunând că nu numai că nu l-a citit, dar l-a privit de departe şi a subliniat unele cuvinte cu roşu, altele cu galben şi altele cu verde – să zicem, nu ţin bine minte culorile –, pe urmă a chemat actorii şi le-a dat indicaţii: voi, cei cu roşu, citiţi mai puternic şi mai sacadat, cei cu galben – foarte lent, iar cei cu verde – foarte, foarte rapid. Sigur că, în momentul acestei declaraţii, Bob Wilson construia un alt spectacol, era o cochetărie cu publicul şi era fermecător, dar, într-un fel, îşi rezuma propriul program. El citise ritmurile spectacolului, imaginile, şi nu litera textului. În orice caz, spectacolele lui nu se pot numi lecturi. Ele sunt şocuri provocate de adevărul profund comunicat de text. Când a pus în scenă **Privirea unui surd**, nu a spus o poveste despre privirea unui surd. El nu a vrut să dramatizeze **Une femme douce**, ci a luat eroul principal şi l-a împărţit în trei – un copil, un tânăr, un matur; fiecare vârstă vorbea, iar printre ei trecea femeia, o balerină care nu vorbea, şi prin gesturi repetitive sugera momentul sinuciderii. Spectacolul era despre un singur moment din existenţa acestui bărbat.

D. S.: Exemplul e foarte bun şi l-aş fi adus şi eu în dezbatere, tocmai pentru că deconstrucţia presupune şi o construcţie, presupune să pui ceva în loc. Asta este problema: ce se pune în loc când se aneantizează textul şi se distruge povestea, cu ce sunt înlocuite?

V. M.: Ca să poţi distruge cu folos, trebuie să ai forţa demolatoare a lui Bob Wilson. Dar, până în prezent, nu ştiu ca el să-şi fi propus distrugerea lui Shakespeare, Molière sau Cehov; în timp ce unii regizori, încurajaţi uneori de o critică derutantă, „izbutesc" această performanţă pe care el nici nu şi-a propus-o. Nu vorbesc acum despre impostori sau veleitari. Îmi amintesc că, în urmă cu nişte ani, regizori de certă vocaţie, fără a fi văzut nici un spectacol semnat Grotowski, se străduiau să-l imite cu tot dinadinsul folosind vagi informaţii din şuetele de cafenea. E firesc ca tinerii să caute modèle. Numai că, din păcate, în artă, personalităţile de excepţie nu pot fi imitate.

ALEXA VISARION: Această discuţie ar trebui să se refere la un anumit raport între şcoala românească de regie şi tendinţa de a ignora textul, în afara unui concept care să permită ignorarea lui... Eu nu cred că artistul lucrează pentru public. Noi facem teatru din impulsul „orgolios" de a-i obliga pe oameni să vină la **întâlnire**. Întotdeauna am încercat să acordez dialogul viu din mine cu vibraţia publicului. **Cu** spectatori, nu **pentru** spectatori. Nu cred în spectacolul popular ca noţiune teatrală, ca scop; cred în spectacolul unui angajament misterios, dinamic între sală şi scenă. E adevărat, lumea nu s-a bătut la intrare pentru spectacolele mele şi nu cred că am modificat prin ele existenţa cuiva. Cel mult, am forat conştiinţele... Poate... Sala plină înseamnă şansa dialogului, a unei comunicări tainice în care nuanţa este percepută şi înapoiată scenei. Eu cred că „totul este permis" atâta timp cât ai un sens care „**permite**" chestionarea. Întrebarea fiind: de ce facem teatru? Facem teatru ca să ne eliberăm de anumite obsesii, ca Tadeusz Kantor, care făcea posibilă propria lui viaţă în zona de semne a teatrului, sau facem teatru ca să avem succes, faimă? ... Dar ce înseamnă succesul? Facem teatru pur şi simplu – pentru că e modul nostru intim de a ne face posibilă viaţa. Noi trăim prin teatrul pe care îl facem, mai fericit şi plenar, sau nefericit şi înghesuit, în funcţie şi de evenimente. Şi aş aduce în discuţie aici problema evenimentelor care ne înconjoară: trăim într-o perioadă în care zbaterea dintre secol şi mileniu nu este încă definită. Secolul e înghiţit de propriul mileniu. Un secol spectaculos prin cruzimea sa – spectacol al nimicniciei şi al împlinirilor derizorii, al speranţelor surpate. E firesc ca îmbrâncirea, înghesuiala, panica să-i cuprindă şi pe artişti. Există un tineret care nu mai are timp să reînceapă drumul, nu mai are timp de antrenamente, de reglare a respiraţiei pentru o competiţie de durată. E o competiţie care nu se termină cu un rezultat, ci cu intrarea în următoarea competiţie; problemele teatrului şi ale regiei nu se rezolvă printr-un spectacol. Aşa că această goană spre împlinire, dorinţa de a



Scenă din Maestrul şi Margareta **după Bulgakov, adaptarea şi regia: Cătălina Buzoianu (Teatrul Mic)**

puncta, de a pune gheara leului într-un climat, de a ieşi din anonimat, e explicabilă. Or, noi avem obligaţia didactică, prin metode şi orientări diferite, să afirmăm în şcoala românească de regie un statut academic, un academism liberal, dacă vreţi, care să asigure pătrunderea meditaţiei vieţii în toate cotloanele artei spectacolului.

Condiţia vitală a teatrului, a existenţei „întru teatru" se poate împlini în mii de chipuri. Până la urmă, orgoliul şi competiţia sunt înăuntrul teatrului, şi nu în ramificaţii sociale sau politice. Toate acestea contribuie la apariţia luptei între teatru şi spectacol. La Malmö, Radu Penciulescu îmi spunea că teatrul se ocupă de esenţe, iar spectacolul, de soluţii; teatrul îşi pune întrebările fundamentale – ce-i cu lumea? ce-i cu omul? –, iar spectacolul se ocupă de problemele imediate, profunde şi ele: trăire, dragoste, împlinire, ură. Teatrul Renaşterii unea aceste două direcţii ale artei comunicării. Acum primează spectacolul. Grecii au născut teatrul şi romanii au creat spectacolul, efectul povestirii. Ceea ce atrage imediat este spectacolul: el poate fi într-o cheie în care înţelegerea să pătrundă spre ambiguitate, pentru că un spectacol cu desăvârşire clar este un spectacol ratat, schematic, restrictiv... Un spectacol izbutit este cel care permite accesul la nuanţe, la echivocul fantastic al sensurilor.

Şi atunci se pune problema de ce apelăm la text. O facem pentru că avem ceva de spus, prin aventura explorării universului unui autor. Această cercetare permite şi originalitate, şi inovaţie, şi aprofundare: un autor mare este un partener de drum care se adresează gândirii profunde a regizorului. Un autor obişnuit, fie el şi de succes; închide piesa o dată cu scrierea ei, impunând astfel doar o anumită rezolvare scenică. Regizorii tineri vor în primul rând să obţină un statut care să le dea un act de identitate pentru profesiune. Ei îl pot obţine, în condiţiile României de azi, prin „testarea" originalităţii. Ani de zile, cronica de teatru a judecat spectacolele în funcţie de „ce a adus nou regizorul". De fapt, nimic nu e nou. Progres în artă nu există. Important e raportul cu textul, care vine dintr-o direcţie firească de cercetare, care obligă la readaptarea textului pentru scenă, sau vine dintr-o exhibiţie care înseamnă „picioare în fund" lui Shakespeare, lui Cehov etc. A „citi" altfel textul este o dimensiune a talentului. A nu-l citi, a nu-i auzi vocile ascunse înseamnă ignoranţă. Şcoala pregăteşte regizori care au dreptul şi obligaţia de a-şi urma statutul întru evoluţie şi împlinire. Şcoala e datoare să facă accesibile drumurile pe care tânărul trebuie să le parcurgă, drumuri nerestrictive. Dacă critica nu analizează, ci distribuie adjective, lupta pentru originalitate devine o competiţie pentru calificative adjectivale. Ce e un spectacol **viu**? Are acest spectacol durată? Trebuie să o aibă? Valoarea lui depinde de public, de critică, sau de intensitatea demersului, de dimensiunea acută a interogaţiei? Teatrul menţine viu un interior uman. Celelalte arte lucrează pentru veşnicie. Noi, în vremelnicia noastră, ţinem aprinsă flacăra neputinţei importante, a trecerilor... Eu nu i-aş acuza pe tineri că pulverizează textul, mi-aş dori ca ei să ştie ce fac. Regizorii sunt pentru teatru, nu teatrul pentru regizori...

C. B.: Aş mai da un exemplu: Kantor. Majoritatea oamenilor de teatru cunosc spectacolul lui **Clasa moartă**. Am avut şansa să văd, când am lucrat în Polonia, un spectacol al lui cu o piesă a lui Witkiewicz, în care existau imaginile lui, dar exista şi piesa. Când şi-a impus inconfundabil, irepetabil, propria lui lume, concepţia lui despre viaţă şi teatru, a făcut-o cu propriul lui text.

A. V.: Obligaţia noastră de profesori, dar şi de colegi maturi, este să dăm o şansă autenticităţii. Când există făcătură, când teatrul se pleacă în unduirile modei ...

C. B.: Aş cita un student foarte bun, care explica o nevoie ce nu trebuie nici reprimată, nici disprețuită: „Doamnă, nu mai suport teatrul ăsta cu poveste, noi astăzi vrem **panaramă**" (punea cuvântul între ghilimele), „vrem să se întâmple ceva, vrem să avem senzaţii puternice, vrem să fim acolo unde clocoteşte momentul".

A.V.: În Occident, e complet invers. Studenţii sunt oameni care doresc să ajungă la clasicitatea operei teatrale, să aibă substanţă în contextul unei goane nebune după reuşită. La noi, această fugă n-a fost trăită la timp.

D. S.: Studentul evocat de Cătălina se exprima pe sine. Trebuia să vorbească la singular!

V. M.: Pe de altă parte, tot un student (pe atunci în anul I), exprimându-şi opiniile în revista „Teatrul azi", făcea o pledoarie convinsă şi convingătoare pentru logică, rigoare şi construcţie în arta spectacolului. Sigur că şcoala trebuie să asigure viitorilor regizori o deschidere cât mai mare, prin care ei să-şi dibuie propriul lor drum, conturându-şi propria personalitate. Din păcate, nu toţi cei cu care ne e dat să lucrăm au, sau justifică speranţa că vor avea, o personalitate artistică. Noi îi îndemnăm să viseze în deplină libertate, dar ei nu prea ştiu încă să citească! Obsesiile unui mare creator – şi revin la Pintilie – apar oricum. El explică de ce a adus pe scenă lanul cu grâu în **Livada cu vişini**; obsesia personală s-a înscris perfect în structura şi arhitectura spectacolului.

C. B.: El spune că citeşte **Livada** prin prisma lui Beckett, dar spectacolul arată ca un spectacol de Cehov.

V. M.: Sunt sigur că tot Cehov era şi în spectacolul din America, deşi acolo el evoca grila lui Strindberg. Dar, la Bucureşti, unii, citind declaraţia lui despre apariţii fantomatice, despre copilul mort, l-au băgat pe copil în dulap. Problema e că unii n-au nici o obsesie, dar, vrând să fie inconfundabili, preiau obsesiile altora.

A. V.: Obsesiile nu pot fi preluate. Soluţiile, da. În spectacolul **Sfârşit de partidă** din Festivalul Teatrelor Europene, regizorul mărturisea că a respectat întocmai indicaţiile lui Beckett. Se poate, dar el nu a trăit ce trăia Beckett când scria indicaţiile şi de aceea nu a transmis nimic. Spectacolul pe care l-am văzut era o rezolvare a indicaţiilor, nu a sensurilor. Beckett a fost filmat într-un bar în Irlanda. A stat, a băut şi apoi a vrut să iasă. Barul avea o uşă turnantă. A intrat în ea şi s-a rotit o oră. Filmul înregistrează aceeaşi expresie. Pentru mine, această imagine descifrează definitiv teatrul lui, între parabolă şi gag.

V. M.: Dacă îţi place Beckett şi te simţi atras de universul creat de el, te străduieşti să-l pui în scenă, dar nu-l corectezi. Nu cu mulţi ani în urmă, am văzut un spectacol al unui regizor important, care a făcut spectacole remarcabile, dar care în **Oh, les beaux jours**! împuşca pe la spate personajul feminin! Tot ce se construise până atunci, se distrugea.

A. V.: Dacă are un gând, soluţia este posibilă.

V. M.: În cazul dat avea un gând, dar gândul era fals în raport.cu Beckett.

A. V.: Originalitatea porneşte din greşeli, e sfidarea cunoscutului.

V. M.: Posibil. Dar nu prin căutarea greşelii, ci prin greşelile apărute, prin ignorarea riscului. Iar riscul autentic nu e acela de a te folosi de deschiderea unei opere, spre a o folosi după bunul tău plac. În felul acesta, conform unei remarci a lui Umberto Eco, pot folosi un text pentru a împacheta cu el o bucată de brânză ...

A. V.: Când ştii că totul se învârteşte, că de fapt comedia se mişcă, că tu ai la dispoziţie o seară, atunci şi nebunia frângerii gâtului are sens.

ALICE GEORGESCU: Dar când nebunia e programată, mai este ea nebunie într-adevăr?

A. V.: Niciodată nu e programată până la sfârşit; mai trebuie să-i convingi şi pe actori. Teatrul e Totul fărâmelor... al detaliilor diurne, abia palpabile.

M. B.: Aici e şi problema. Fiecare are dreptul să fie nebun pe contul lui, dar în aventura pulverizării sensului sunt antrenaţi şi alţii, sunt cheltuiţi banii care fac atâta trebuinţă!

A. V.: Aici, răspunderea aparţine animatorului, care are, sau trebuie să aibă, un proiect.

V. M.: Un mare creator este modest. Eu nu pot să pun în scenă **Regele Lear** ca să arăt cum s-a destrămat imperiul sovietic.

C. B.: Uneori, istoria merge în întâmpinarea unui spectacol. Peter Stein a făcut **Orestia** acum 15 ani. A reluat spectacolul cu o trupă rusească. Imaginile vechi rimau cu istoria.

V. M.: Nu toţi regizorii sunt mari creatori. Unii sunt mari, alţii sunt mai puţin mari, unii sunt mici, alţii nu sunt deloc. Ca în viaţă.

A. V.: Greşelile care se fac în ignorarea relaţiei fireşti dintre text şi spectacol vin câteodată din zona creaţiei. Altădată din zona...

V. M.: ... descreierăţiei.

A. V.: Singurul lucru care contează este să-ţi placă ţie ceea ce faci, să te trăiască. Dacă îmi place mie, poate să mai placă şi altcuiva. Dacă nu-mi place nici mie... Eu n-am făcut încă un spectacol care să-mi placă până la capăt. Există părţi care-mi bucură frământarea. Vreau un spectacol ideal, care nu există, sau pe care eu nu sunt în stare să-l fac. Îl caut. De aceea mai încerc ...

V. M.: Trebuie totuşi să recunoaştem că există creatori de excepţie şi meseriaşi. O şcoală de artă, oricât de glorioasă, nu produce creatori, ci favorizează defrişarea unor drumuri pe care un tânăr de talent le poate parcurge întru împlinirea sa.

Irina Petrescu în Mizantropul **de Molière, în regia lui Valeriu Moisescu (Teatrul „Bulandra")**

A. V.: În şcoală, tinerii se definesc şi în raport cu propriile căderi. Nu poţi să fii creator dacă nu eşti, şi nu poţi să fii meseriaş dacă nu ştii.

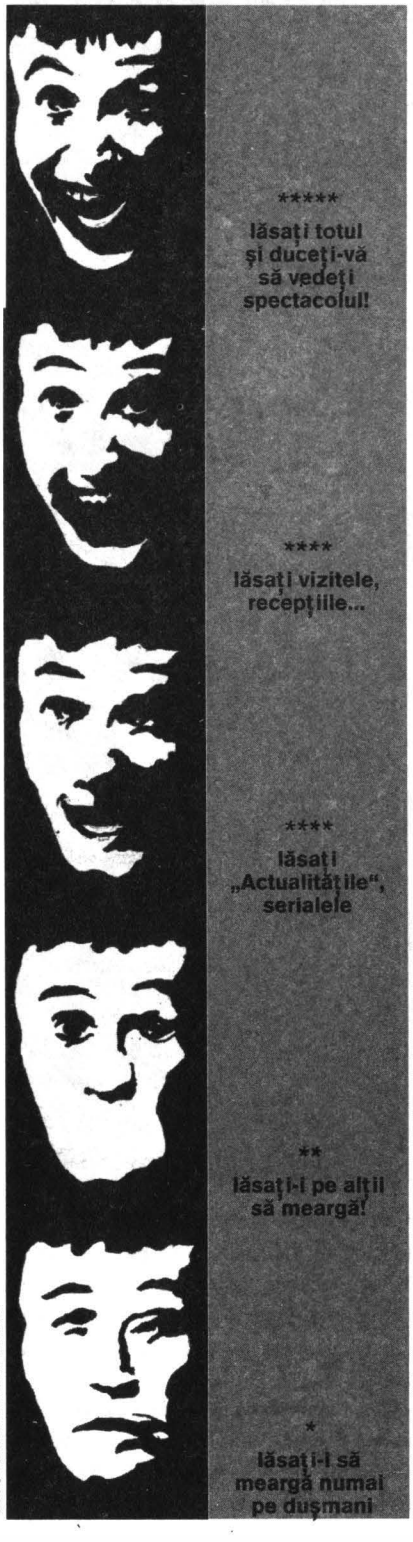
C. B.: Noi, ca profesori, avem o datorie: aceea de a le da nişte repere. Eu, ca profesor, mai mult nu pot să-i învăţ.

D. S.: Distorsiunile apar când aceste repere sunt înlăturate fără a fi înlocuite cu altele.

V. M.: Un motiv al neaşezării valorilor ar putea fi acela că sunt puţini regizori. Studenţii nici nu apucă să termine facultatea şi sunt solicitaţi să monteze. Noi nu ne opunem. În condiţiile teatrului real, unii au fost puşi în situaţia de a realiza într-o lună, sau într-o lună jumătate, montarea unei capodopere shakespeariene. Şi au clacat, sau au clacat pe jumătate. Eşecurile, până la urmă, sunt inerente; problema e dacă putem să-i ferim pe studenţi de eşecurile prin care am trecut noi. Penciulescu spunea: „Cum să facem, nu ştim, dar cum să nu facem, asta ar cam trebui să ştim".

A. V.: Ca profesor, Radu Penciulescu ne-a scos din grote şi ne-a adus pe câmp. Spunea mereu: „nu cred", „nu ştiu, dar nu aşa". Lecţiile lui tulburătoare erau o invitaţie, o chemare: pătrundeai, prin el, în teatrul lumii. ■ **25 octombrie 1995**

SFATUL CRONICARULUI



desene de Adriana Grand

CULPABILIZAREA ALTERITĂŢII

Regizor de prim-plan al generaţiei sale, cu un bogat palmares de premii şi spectacole de referinţă, atât în România cât şi în străinătate, Tompa Gábor e mai mult decât atât. E un veritabil **animator** teatral, capabil să atragă în jurul său, ca un magnet, în primul rând actorii tineri, dar şi actorii din generaţia de mijloc sau din a treia generaţie, cu care formează, aproape spontan (probabil, prin felul în care ştie să-şi alcătuiască distribuţiile) **echipe** teatrale funcţionând cu precizie şi rigoare, în parametri stilistici bine definiţi, cu o coeziune şi o forţă lăuntrică poate nici măcar bănuite de fiecare actor în parte, dar evidente la nivelul ansamblului, care are alt **sunet**, alt **timbru**, alt **tonus** în spectacol.

Nu mă îndoiesc că îşi spune cuvântul, dincolo de profesionalismul demersului regizoral şi de profunzimea investigaţiei sale psihologice, un anumit tip de **energie** pozitivă, coagulantă, capabilă să cristalizeze în opera scenică mişcarea browniană a repetiţiilor şi căutările pe cont propriu ale actorilor. **Harisma** regizorului e în tot şi în toate, în detaliul scenic şi în metafora de ansamblu, în stranietatea şocantă a viziunilor revelatorii, ca şi în laitmotivele imaginii scenice, asigurând curgerea neîntreruptă a semnificaţiilor textului până în zilele noastre. Rezultatele cele mai spectaculoase se produc însă la nivelul lucrului cu actorii. Şi e vorba, acum, de actorii Teatrului „Bulandra", desigur ai **elitei** vieţii noastre teatrale, ceea ce nu-i face însă mai puţin dificili. Dimpotrivă. Stau mărturie, în timp (să zicem, în ultimii 30 de ani), numeroasele eşecuri ale (pe atunci) tinerilor regizori, foarte talentaţi, veniţi în general din provincie şi aflaţi la primul lor contact cu Teatrul „Bulandra". Probabil că „trupa" nu-i primea, într-o reacţie similară respingerii de grefă, aşa cum s-a întâmplat, de altfel, şi în cazul celui dintâi spectacol realizat de Tompa Gábor aici, acum peste zece ani. Nu-i vorbă, de mirare n-ar fi fost nici ca actuala colaborare să ducă la un soi de „succes de stimă", şi nu la un veritabil triumf, aşa cum a dus; un triumf al actorilor, în primul rând.

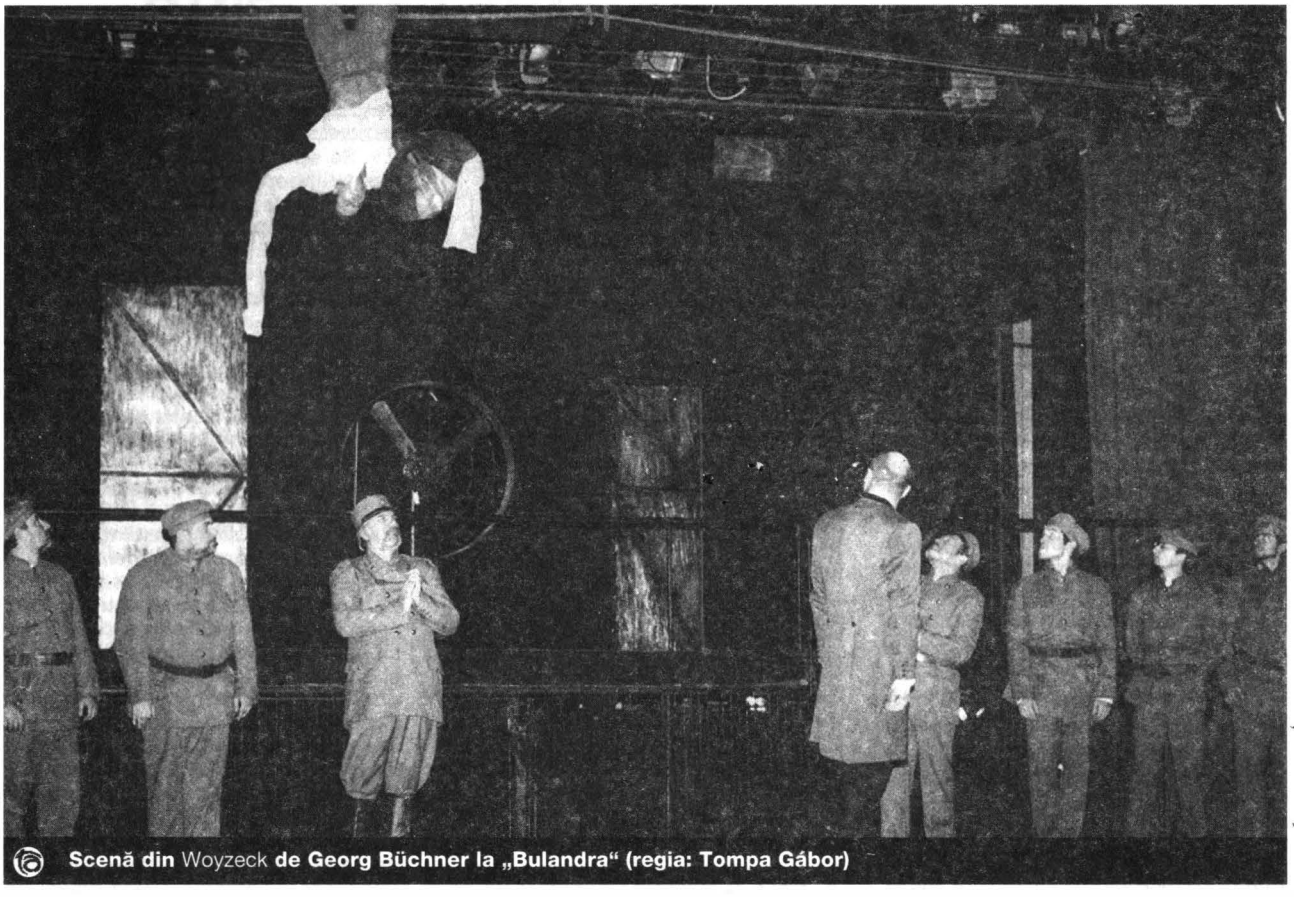
O să-l las pe Mihai Constantin, interpretul rolului titular, mai la urmă, căci are partea leului. Mă voi referi mai întâi la interpreţii, cumularzi, ai mai multor roluri secundare. I-am reproşat nu de puţine ori lui Şerban Cellea ba una, ba alta, şi cred c-am avut dreptate. Ei bine, acum nu pot să-i reproşez nimic şi, iarăşi, cred că nu greşesc. Căci e **prezent** în fiecare rol, şarjează **cu măsură**, în funcţie de datele personajelor, îşi controlează bine mijloacele şi **e stăpân pe ele pe tot parcursul reprezentaţiei**, oferindu-ne – în efigie – portretizări tipologice viabile, net delimitate (Proprietarul barăcii, Primul soldat, Vestitorul de bâlci), ce beneficiază de un umor suculent, dar bine strunit. Nu rămân mai prejos, în acelaşi sens, Adrian Ciobanu şi Constantin Drăgănescu, realizând numeroase pete de culoare, cu tentă funambulescă. O lume pestriţă, rapace, vulgară, dar foarte vitală, prinde contur şi datorită lor.

WOYZECK de Georg Büchner ● TEATRUL MUNICIPAL „L. S. BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 26 octombrie 1995 ● Regia: Gábor Tompa ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Muzica: Zsólt Lászlóffy ● Distribuţia: Mihai Constantin (Woyzeck), Oana Pellea (Marie), Doru Ana (Căpitanul), Cornel Scripcaru (Doctorul), Claudiu Stănescu (Tamburul major), Ion Cocieru (Subofiţerul), Dan Aştilean (Andres), Ioana Macaria (Margret), Marian Râlea (Nebunul), Ileana Predescu (Bunica)*, Şerban Cellea (Proprietarul barăcii, Cârciumarul, Primul soldat, Vestitorul de bâlci), Adrian Ciobanu (Flaşnetarul, Prima calfă, Al doilea soldat), Constantin Drăgănescu (Vânzătorul de cuţite – Ovreiul, A doua calfă, Al treilea soldat), Ioana Macaria, Marcela Motoc, Iulia Gheorghişor (Kathe), Răzvan Roxin (Al patrulea soldat), Mihai Baranga (Al cincilea soldat).

****

Doru Ana îşi dă, în sfârşit, examenul de maturitate artistică – trecându-l de altfel cu brio – în rolul Căpitanului. Chintesenţă a imbecilităţii, având la tot ceea ce e omenesc o opacitate demnă de alt regn, şi poate tocmai de aceea dispus să răsucească până la plăsele cuţitul în rană, Căpitanul e cel care-i dă – fără să realizeze – lovitura de graţie lui Woyzeck, cu o tâmpă nonşalanţă, şugubeaţă chiar şi cu viaţa omului. Indolenţa şi suficienţa Căpitanului creat de Doru Ana au calitatea de a fi **sistemice**, atemporale, recognoscibile deci ca atare până mai ieri; dar poate şi mâine. Fineţea cu care interpretul contureză grosolănia structurală a personajului îl impune în prima linie a actorilor teatrului. Aceea din care deja făcea parte Cornel Scripcaru, compunând acum cu minuţie, hazos dar tranşant, periculoasa paranoie a Doctorului, prefigurând – cu mazărea sa! – ceea ce avea să se întâmple mai târziu la

* **Ioana** Predescu, în loc de **Ileana** Predescu, în foaia cu distribuţia spectacolului, nu e o gafă oarecare, ci o impietate descalificantă, pentru orice angajat al Teatrului „Bulandra".



Scenă din Woyzeck **de Georg Büchner la „Bulandra" (regia: Tompa Gábor)**

foto: Ştefan Daday

Auschwitz, cu alţi cobai umani. Woyzeck nu e astfel decât un deschizător de serie modernă a alterităţii umane culpabilizate, terorizate şi anihilate de nebunia intoleranţei „argumentate" printr-un eşafodaj „ştiinţific". Actorul nu-şi refuză hilaritatea „involuntară" a unui asemenea rol, dar are şi sentimentul gravităţii semnificaţiilor ce decurg din iresponsabilitatea personajului. Spre deosebire de tribunii contemporani ai extremismului, mimând grosolan un mesianism factice, Doctorul lui Cornel Scripcaru e „sincer" şi, prin aceasta, cu atât mai periculos, căci e realmente posedat de o intransigenţă patologică, inumană în numele omului. Deschide o altă serie, prea bine cunoscută secolului nostru.

Nu e lipsit de interes nici portretul „psihologic" schiţat de Claudiu Stănescu personajului său, Tamburul major, fără a cărui mentalitate de „şenilă", uşor de manipulat, intoleranţa n-ar avea câmpul liber pe care îl are şi prozeliţii pe care îi merită. Claudiu Stănescu aduce acum în scenă o carcasă umană lipsită de gând şi de spirit, dar bună de prăsilă, girând cu toată seriozitatea – iar la nevoie, şi cu toată contondenţa necesară – involuţia speciei.

Regizorul ne provoacă adesea să râdem, prevenindu-ne însă că, în fond, nimic nu e de râs în acest panopticum uman care ne conţine. Încă de la intrarea în foaierul teatrului, îl vom găsi pe Woyzeck într-o cuşcă simbolică, înfulecând de zor, cu o conştiinciozitate demnă de o cauză mai bună, mazărea nemulţumirii şi disperării sale. Ba chiar mazărea cinstei sale, căci şi ea îl va duce la pierzanie. Într-o lume traumatizată de omnipotenţa compromisului moral, Woyzeck reprezintă alteritatea genuinului, încă demn de studiat ca o curiozitate ştiinţifică, dar şi gata de sacrificat, chiar în numele „ştiinţei" şi al adevărurilor ei „ultime". Spectacolul lui Tompa Gábor nu ne oferă însă o lecţie moralizatoare, ci ne invită la o desfătare estetică, la scene de viaţă al căror tâlc poate fi rumegat apoi, pe îndelete, de fiecare. În Marie, Oana Pellea are scuza femeii eterne, pentru care „la urma urmei, e totuna". Nu e sedusă, ci dornică de a fi sedusă. Nu e credulă, ci dornică de a fi credulă. Şi nu e păcălită cu nişte amărîţi de cercei, ci dornică de a se lăsa păcălită, fie şi cu nişte amărîţi de cercei. Chiar şi în această francheţe a prezentării personajului, actriţa are o anumită eleganţă şi o graţie consubstanţiale rolului, făcând cu atât mai credibilă lipsa de alternativă a celui ce n-avea alt reazem decât femeia. În spectacolul lui Tompa Gábor copilul nu s-a născut încă. Marie e doar însărcinată şi deci nădejdile şi speranţele lui Woyzeck – ca şi dezamăgirile lui – vor fi cu atât mai mari. Regizorul alege această circumstanţă conflictuală agravantă, făcând din Marie un simbol al compromisului încântător şi iremediabil. În rol, Oana Pellea e întru totul convingătoare, îndreptăţind atât avansurile Tamburului major cât şi reacţia autodistrugătoare a lui Woyzeck. Ea e Marie şi piere o dată cu lumea, nu când vrea Woyzeck s-o omoare.

Încredinţându-i rolul titular lui Mihai Constantin, Tompa Gábor a avut acea intuiţie hotărîtoare, de care orice virtual mare actor are nevoie pentru a arăta ce poate. E neîndoielnic că Tompa Gábor a lucrat cu Mihai Constantin altfel decât au făcut-o regizorii de până acum. Chiar dacă actorul începuse să ni se dezvăluie încă din **Poveste de iarnă**, în regia lui Alexandru Darie, el continua să aibă un soi de încrâncenare şcolărească, de grabă care o lua înaintea rolului, deconspirându-şi personajul puţin prea devreme, nu în urma, ci înaintea reacţiilor lui fireşti. Nu putem şti exact ce s-a

întâmplat. Uneori, o mare încredere poate duce la iluminare. Cert e că acum Mihai Constantin are altă **aşezare** în rol. E Woyzeck, dar ajunge să fie şi el însuşi, ca actor stăpân pe secretele **duratei** în care îşi trăieşte rolul. Nici o grabă, nici o ezitare, nici o precipitare în a se dezvălui, ca personaj, mai mult decât trebuie sau altfel decât prin scenele şi replicile-cheie ale rolului. Locul „sublinierii" e luat de o mare simplitate, singura capabilă să traducă un adevăr revelat. Combustia lăuntrică nu mai are nevoie de exteriorizări învăţate. Îşi ajunge sieşi. E artă. Şi obligă la demnitatea actului de creaţie, pentru care recurgerea la panoplia binecunoscutelor mijloace e indecentă. Nu poţi să arzi decât dacă nu te priveşti în oglindă. Nu poţi să fii decât renunţând la a pretinde că eşti. Întâlnirea lui Tompa Gábor cu Mihai Constantin, în Woyzeck, marchează o dată de referinţă, lansând un mare actor, demn de memoria tatălui său. A-i asigura o evoluţie pe măsură devine o obligaţie a teatrului.

Ca şi în alte spectacole ale lui Tompa Gábor, scenografia (T. Th. Ciupe) e „matriceală", imprimând – şi prin funcţionalitatea sa – stilul reprezentaţiei, iar compoziţia cadrului plastic joacă un rol important, conducând la realizarea unor excelente momente de spectacol. Apariţia Bunicii (Ileana Predescu), într-o firidă a memoriei sau poate a subconştientului, este doar unul dintre acestea, de o aleasă delicateţe sufletească, dincolo de percutanţa imaginii urmărindu-se persistenţa ei stranie, învăluitoare, intim comunicantă.

În rolul Nebunului, Marian Râlea reuşeşte să ne reamintească dimensiunea adevăratului său talent, hărăzit parcă, în primul rând, unor roluri de compoziţie. Aici devine un raisonneur al acţiunii, al zborului frânt încă înainte de a se naşte, al neputinţei gândului de a se întrupa pe măsura elanurilor care-l animă. Înger căzut, pescăruş ce nu-şi mai poate lua zborul ori iluzie a eternei reîntoarceri, ce ni se refuză totuşi, Marian Râlea face din Nebunul său o icoană a deznădejdilor noastre, transgresând epocile şi determinările conjuncturale.

Însuşi spectacolul aspiră să fie un memento. A-ţi aminti de Woyzeck, într-o lume debusolată, devastată de conflicte etnice şi religioase, înseamnă a-ţi aminti în ultimă instanţă de tine însuţi, atât de diferit de ceilalţi, din rândul cărora totuşi faci parte. Tăgăduirea dreptului la existenţă al Celuilalt, numai pentru că e **altfel** decât tine, rămâne cea mai ruşinoasă pată pe obrazul secolului XX, până în ultima lui clipă.

VICTOR PARHON

CUTIA DE REZONANŢĂ A SEMNIFICAŢIILOR

WOYZECK de Georg Büchner. Versiune scenică de Alexa Visarion ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD – TEATRUL ROMÂN-AMERICAN DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 14 octombrie 1995 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Alexa Visarion ● Scenografia: Doru Păcurar ● Distribuţia: Ovidiu Ghiniţă (Woyzeck), Monia Pricopi (Marie), Sorin Tofan (Căpitanul), Dan Antoci (Doctorul), Zoltan Lovasz (Tamburul Major), Răzvan Săvescu (Andres), Dan Covrig (Vestitorul de bâlci), Emilia Jurcă (Nevasta lui), Aura Călăraşu (Maimuţa), Constantin Florea (Proprietarul barăcii), Radu Cazan (Bătrânul cu caterinca), Ion Costea (Predicatorul), Sorin Cristea (Nebunul), Adriana Ghiniţă (Margret), Gina Cazan (Christine), Liliana Balica (Kathe), Iulian Copacea (Karl), Dorina Darie (Grete), Bogdan Costea (Georg), Ovidiu Moţ (Peter), Ioan Peter (Stephen), Adrian Zavloschi (Subofiţerul), Călin Stanciu (Thomas), Teodor Vuşcan (Ovreiul), Doru Nica (Cârciumarul), Diana Jancek (O fată), Elena Ivaşcu (Ana-Else).

****

„Ac-ti-vi-ta-te! Ac-ti-vi-ta-te! Ac-ti-vi-ta-te!" Mărşăluieşte ţanţoş, inflexibil şi tâmp trupa Tamburului Major. Mărşăluieşte, o dată cu ea şi prin ea, Puterea, pentru care individul nu există şi viaţa lui nu contează, de sute sau poate de mii de ani. Se schimbă doar figuranţii. Fără să se schimbe nimic esenţial în esenţa Puterii. De sute sau poate de mii de ani. Un carusel de bâlci, o „rotaţie a cadrelor" de figuranţi ai Puterii, în marele bâlci al lumii, încăpând – pentru două ceasuri – în cutia de rezonanţă a semnificaţiilor, care e scena.

Într-un „decor din decoruri", răsărind dintre noi sau răsfirându-se printre noi, la pauză, personajele ne vor atrage discret atenţia că e vorba nu atât despre ele, cât despre noi înşine, cu asemănătoarele, stupidele şi sfâşietoarele noastre drame, atunci când lăuntrul nostru se învredniceşte să găzduiască, printre atâtea obsesii, şi o conştiinţă morală, nesupusă zădărniciilor de tot soiul.

Versiunea scenică propusă de Alexa Visarion navighează cu siguranţă printre variantele piesei lui Büchner, călăuzindu-se după sensul integrator şi reverberant al operei sale. Spectacolul e poate mai puţin „bine făcut" decât cel de acum zece-cincisprezece ani, de la Teatrul Giuleşti, dar nu e mai puţin profund şi tulburător prin adâncimea semnificaţiilor. E mai puţin „datat", mai puţin dator contingentului traumatizant al ediţiei princeps, chiar dacă nici aceea, devenită de referinţă pentru istoria teatrului românesc postbelic, nu era câtuşi de puţin una conjuncturală sau „aluzivă" altfel decât în măsura în care limbajul teatrului permite şi un asemenea nivel de

Ovidiu Ghiniţă şi Sorin Tofan în Woyzeck **de Büchner la Arad (regia: Alexa Visarion)**

decodare. A doua ediţie, de la Arad, are chiar meritul de a o aminti şi „cita" pe prima, tocmai în zona de spiritualitate a permanenţelor unui demers regizoral ce-şi are propriile lui obsesii, conştientizate cu o necruţătoare luciditate.

Epurat de ostentaţia inerentă găsirii „soluţiilor", spectacolul ancorează în golful înseninat al semnificaţiilor, lăsându-se în voia legănării lor ritmice, reverberante. Căci ele rămân să-şi răspundă, după ce trecem de talazurile pasiunii. Într-o lume fără de Dumnezeu, fără prezenţa dar şi fără „frica" lui Dumnezeu, „virtutea" se dovedeşte prea searbădă pentru o condiţie umană ce riscă să se întoarcă la animalitate. Spectacolul panoramează această condiţie umană „cu încetinitorul", detaşează pentru câteva clipe câte un „stop-cadru" emblematic, se reîntoarce la laitmotivul mărşăluirii Puterii, aduce în „prim-plan" neputincioasa zbatere a individului izolat şi **vorbeşte** prin însăşi această succesiune de planuri, amintind tehnica montajului cinematografic.

Reprezentaţia se distinge totodată printr-un înalt carat de **convenţionalitate** scenică, parcurgerea câtorva paşi, de pildă, fiind suficientă pentru sugerarea unui întreg drum şi pentru schimbarea „locului" acţiunii, din piaţa oraşului pe malul unei bălţi ş.a.m.d. Woyzeck trăieşte cu acuitate toată această condensare de **timp**, de **spaţiu** şi de **acţiune**, ce i se impune cu o brutalitate pentru el devastatoare. Ucigând-o pe Marie, se condamnă pe sine, căci ea va continua să trăiască şi mai intens, în obsesiile sale. De ele n-avem cum să scăpăm. Drept care finalul spectacolului ne va pune din nou în faţa ochilor toate personajele, toate obsesiile noastre, învârtindu-se în cerc, la nesfârşit, fără să ne părăsească, fără să le putem părăsi.

Important pentru regizor, pentru înţelepţita decantare a propriilor lui întrebări, în dialogul cu sine şi cu lumea prin lumea textului, spectacolul e în egală măsură important pentru trupă, pentru programul şi prestigiul teatrului. Căci sunt foarte bine puşi în valoare câţiva dintre actorii de bază ai teatrului arădean, din generaţia de mijloc, între care Ovidiu Ghiniţă, interpretul unui Woyzeck torturat în primul rând de propriile-i limite şi abia după aceea strivit de opacitatea şi insolenţa celor din jur, şi Dan Antoci, realizând o remarcabilă compoziţie, atent dozată şi bogat expresivă, în rolul Doctorului. E pusă la lucru, într-un dorit spirit de echipă şi de elevată emulaţie, tânăra trupă a teatrului, din care se vor distinge acum, ca notabile prezenţe scenice, Sorin Tofan (Căpitanul), Zoltan Lovasz (Tamburul Major), Aura Călărașu (Maimuţa). Onorabil, dar cam şcolăreşte, se achită de sarcina unui rol dificil Monia Pricopi (Marie). De văzut se vor vedea cu destulă pregnanţă scenică şi alţii, atât dintre noii sosiţi, cât şi dintre veteranii teatrului, producându-se un început de osmoză profesională, benefică trupei. E de aşteptat ca şi scenograful Doru Păcurar să capete mai multă încredere în sine, contribuţia sa la reuşita ansamblului nefiind câtuşi de puţin neglijabilă.

În fine, teatrul are un spectacol nu numai de anvergură ideatică, ci şi de organicitate a expresiei scenice, pentru care dispune de o adecvată „acoperire" artistică, pe o bună parte din distribuţie. Ceea ce i-a şi permis, de altfel, să se prezinte cu fruntea sus la prima ediţie a Festivalului de teatru clasic pe care l-a organizat impecabil, recâştigând simpatia exigentului public arădean.

Cu un spectacol de referinţă, cu o trupă întinerită şi cu un festival prestigios, Aradul redevine un centru de interes al vieţii noastre teatrale.

VICTOR PARHON

ADRIAN LUPU CONSTRUIEŞTE ÎN CONTINUARE

Adrian Lupu construieşte în continuare Teatrul Naţional din Galaţi înlăuntrul ştiutului „Teatru Dramatic" din Galaţi. A fost de mult isprăvită temelia acestui edificiu interior, iar astăzi frontonul aşteaptă închiderea bolţilor. Sub direcţia (artistică, în primul rând, dar şi strategică a) lui Adrian Lupu, artişti de noblețea unor Gheorghe V. Gheorghe, Liliana Lupan, Grig Dristaru, Vlad Sebastian Vasiliu, Ioana Citta Baciu, Mihai Mihail, Stelian Stancu răscumpără în bună parte, la modul ideal, desigur, imaginea pierdută (deşi măgulitor pierdută), pentru noi, a Naţionalului din Craiova. Altitudinea unor stagiuni pe care ne-am fi aşteptat s-o atingă, astăzi, la el acasă, teatrul din Craiova (şi care, prin forţa lucrurilor, acum e mai greu de ajuns) este, probabil, privilegiul teatrului din Galaţi. Nu exagerez puţin? Ar fi poate suficient să spun că teatrul acesta se află şi el pe o curbă ascendentă, alături de cele din Cluj sau Botoşani... Spectacole remarcabile, împrospătarea trupelor (la Galaţi au venit Bianca Zurovski, Lucian Pânzaru, Aureliu Bâtcă, Daniel Tudorică), colaborarea cu regizori tineri ce investighează din când în când „alternativele" sunt atuuri (relativ) comune acestor scene, dar Galaţiul mai aduce unul, echivalent cu împlinirea celui mai îndrăzneţ proiect: comunicarea activă (şi nu pasivă, în monologuri, aşa cum se întâmplă în locuri cu tradiţie burgheză mai veche) a instituţiei artistice cu urbea. Las'că teatrul s-a înconjurat cu grijă de presa scrisă şi vorbită, de aura unor bune festivaluri, dar publicul!... publicul nu este dintre acelea ce îngăduie spectacolul numai la premieră şi-apoi îl gratulează cu clase zgomotoase de elevi încă de câteva ori. Există la Galaţi un public tânăr, constant, **provocat**, **ademenit** să vină la teatru, iar spectacolul îşi trăieşte pelerinajul lui firesc prin ochii cetăţii.

Ultima montare, **Revizorul** după Gogol, a teatrului din Galaţi, îmi confirmă încă o dată faptul că Adrian Lupu este maestrul incontestabil al stilului expresionist în teatrul nostru – cel puţin din ultimii ani. E suficient numai să observăm linia austeră pentru care optează regizorul în legătură cu **dramatis personae**: Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski al lui Gogol este, pentru Adrian Lupu, **Primarul**; Dobcinski este **Un cetăţean înalt, dar cinstit**, Bobcinski este **Un cetăţean scunduţ, dar destoinic**, iar Hlestakov, falsul revizor de la Petersburg care tulbură

REVIZORUL de N. V. Gogol. Adaptarea: Adina Zeev ● TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI ● Data reprezentaţiei: 1 octombrie 1995 ● Regia: Adrian Lupu ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Distribuţia: Mihai Mihail (Primarul), Svetlana Friptu (Soţia lui), Bianca Zurovski (Fiica lor), Gheorghe V. Gheorghe (Directorul spitalului), Gabriel Constantinescu (Inspectorul şcolar), Grig Dristaru (Judecătorul), Stelian Stancu (Dirigintele poştei), Lucian Pânzaru (Un cetăţean înalt, dar cinstit), Aureliu Bâtcă (Un cetăţean scunduţ, dar destoinic), Daniel Tudorică (Inspectorul), Lică Dănilă (Omul lui de încredere), Petre Păpuşă (Comisarul), Aurelian Georgescu (Primul negustor), George Serbina (Al doilea negustor), Tamara Constantinescu (O precupeaţă ciomăgită), Marcel Bucur, Florel Popovici (Alţi negustori obişnuiţi), Marlena Lăcătuş (O cameristă harnică).

****

nepăsarea rapace a Primarului şi mizeria oraşului ploconit, este pur şi simplu **Inspectorul** etc. Înainte de a avea personajul, regizorul nostru prefigurează

Scenă din Revizorul de Gogol la Teatrul Dramatic din Galați (regia: Adrian Lupu)

DUPLICITĂȚI

REVIZORUL de N. V. Gogol. Versiune scenică de Mircea Cornișteanu ● TEATRUL „C. I. NOTTARA" ● Data reprezentației: 11 noiembrie 1995 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Decorurile: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: Ștefan Sileanu (Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski), Victoria Cociaș (Anna Andreevna), Cerasela Iosifescu (Maria Antonovna), Ion Siminie (Luka Lukici Hlopov), Anda Caropol (Nevasta lui), Viorel Comănici (Ammos Feorodovici Leapkin-Teapkin), Theodor Danetti (Artemi Filipovici Zemlianika), George Alexandru (Ivan Kuzmici Spekin), Valeriu Preda (Piotr Ivanovici Dobcinski), Ion Haiduc (Piotr Ivanovici Bobcinski), Stelian Nistor (Ivan Alexandrovici Hlestakov), Constantin Cotimanis (Osip), Ion Porsilă (Hristian Ivanovici Hibner), Marian Ciripan (Feodor Andreevici Liuliukov), Constantin Rădoacă (Stepan Ilici Uhovertov), Marius Cordoș (Svistunov), Dan Popescu (Derjimora), Daniel Constantinescu (Abdulin), Tania Filip (Fevronia Poșliopkina), Anca Bejenaru (Nevasta plutonierului), Justinian Radu (Mișka), Sorin Cociș (Chelnerul), Doina Ionescu Sin (Nevasta lui Liuliukov), Adela Cotimanis (Fiica Fevroniei), Florina Luțai, Florinel Șerban, Florin Vișan, Nicolae Vlădoiu (Negustori).

***

Mircea Cornișteanu a pus spectacolul său cu **Revizorul** de Gogol sub semnul dublului (al dualității) ca aluzie expresivă la complexul duplicității pe care-l trăiesc Anton Antonovici și subalternii săi. De înțeles că strategia duplicitară a Primarului față de cei din subordine și față de impostorul pe care-l tratează cu deșănțată ospitalitate trebuia să-și găsească un corespondent concret scenic, de unde: monstrul „bifrons" ce veghează desfășurarea spectacolului, relativa identitate de aspect a moșierilor Dobcinski și Bobcinski, relativa identitate de aspect a Annei Andreevna și a fiicei ei, Maria, evoluțiile lor simetrice în scenă... Regizorul vrea să spună, dar n-o face prea clar, că un monstru bifrons alcătuiesc chiar Primarul și acel tercheaberchea de Hlestakov, care e luat drept revizor de la Petersburg. Încearcă să ne spună acest lucru prin Hlestakov, care intră nesperat de repede în „rolul" atribuit lui de către primarul înspăimântat. Cei doi intră în joc de cum se întâlnesc, trecând peste nedumeriri și perplexitate (Hlestakov) și peste bănuiala de ipocrizie diplomatică (de serviciu) și de

lumea personajului, iar înainte de a enunța conflictul, el simte fatalitățile care-l declanșează. Astfel încât nu suntem plasați în Rusia, neapărat, dar suntem tot într-o margine de istorie. În fond, aceasta este premisa textului gogolian, sunetul lui fundamental: oamenii din micul orășel „al Primarului" sunt **deranjați** de istorie, chiar dacă, uneori, ademeniți de ea. Lumea lui e copia în mic a celei mari și astfel își este suficientă sieși, luându-și toate măsurile de apărare spre a nu fi înghițită. (Nu deschide Dirigintele poștei corespondența? În spectacolul lui Adrian Lupu, Primarul, la sfârșitul farsei, moare, funcția lui fiind preluată de Directorul spitalului. Acesta urmează, cu aceleași instrumente, să-l înfrunte pe noul revizor ce se anunță.) Revizorul lui Pintilie nu mai e cel de azi. Orășelul era **pe atunci** repetent la examenul teroarei de la Centru, pe când **astăzi** el nu e decât un Isarlîc îndărătnic la contactul cu o civilizație asemeni lui, mimând însă **civilizarea**. Adrian Lupu atacă textul direct sub aceste relații sintetice și nu mai adaugă condiționări explicite de spațiu și mentalitate (în fond, pentru noi, ethosul acesta gogolian nu e ireductibil rusesc), ci îl reconstituie scenic în linii simple și contraste marcate, după cea mai bună regulă expresionistă. Oficialitățile orașului sunt îmbrăcate în mantouri lungi, întunecate, cu pălării înalte, exprimând totodată stabilitate și decrepitudine, pe când cetățenii Înalt și Scunduț, spiridușii orașului, sunt un cuplu minunat realizat dramatic, în contrast comic. Evident, contează mai puțin tipologiile, și cu atât mai puțin măruntele ticuri ale personajelor, care dau de obicei comedia, și mai mult contrastele puternice între semne, între tușele de prezență ale fiecăruia. Lucian Pânzaru și Aureliu Bâtcă fac „împreună" un rol în alb și negru plin de savoare. Culoarea în micul regat al indolenței (bine semnalat de hamacul în care revizorul fără voie este invitat să se odihnească) este adusă de femei, Soția și Fiica Primarului. Ele sparg discursul expresionist și fac loc unui moment de veritabilă farsă burgheză, iar Svetlana Friptu și Bianca Zurovski dau accentul necesar de mișcare reprezentației.

Mihai Mihail vede în Primar un personaj mizantrop și apoplectic, cum e și normal să fie, pentru că într-un ambient dominat de gri, cenușiu și negru, cineva trebuia să dea semnul de patetism și sangvinitate. Chiar și atunci când ele iau, cu multă virtuozitate, chipul autorității marțiale, sau dimpotrivă, pe acela al slugărniciei alunecoase. Oricum, Mihai Mihail este axul spectacolului, iar interpretarea lui – memorabilă, ceea ce nu e o surpriză. De partea cealaltă, Daniel Tudorică, în rolul falsului revizor, anunță un actor talentat, dezinvolt, dar fără umorul pe care bucla spectaculoasă a rolului său îl pretinde.

Se impune o întrebare pentru Adrian Lupu și Mihai Mihail. Totuși, Primarul a dus atâția hoți de nas, a „înfundat trei prefecți" (guvernatori), o spune chiar el. Cum a fost cu putință să fie păcălit de un nimeni, se întreabă același Primar, dar mă întreb și eu. În spectacol, această luciditate de ultim moment nu e suficientă. Nu e destul să fii la început pur și simplu orb și la sfârșit lucid. Ceva trebuie să-l fi orbit pe Primar ca să se arunce cu atâta voluptate în capcană, el, atât de hârșit în matrapazlâcuri. Eu cred că acest ceva trebuie să fie un stimul **psihologic** foarte special care motivează, pentru personajul din scenă, conjuncția între duplicitate și prostie. Acest ceva nu există în spectacol, și el e foarte important, pentru că fără el, conflictul comediei, în ciuda ambientului expresionist, riscă să capete, în punctele-cheie, aspect molieresc.

perversitate iscoditoare ce ar veni din partea unui revizor veritabil (Anton Antonovici). Hlestakov, anticipând cu câteva mişcări intrarea în hora minciunii, ar gândi astfel: „dacă primarul vrea să mă mintă că aşa-i tratează de ospitalier pe călătorii anonimi prin oraş, atunci de ce nu l-aş minţi şi eu că nu sunt un călător oarecare?". La rândul lui, Anton Antonovici, primarul interpretat de Ştefan Sileanu, nu se pune în postura de victimă, ci îşi contemplă adversarul cu o ştiinţă a calmului şi autorităţii. Înţelege şi subordonarea ca pe un gest graţios ce invită la complicitate. Cade, ce-i drept, prea uşor în cursă, în afara acelui stimul psihologic, ce derutează până şi pe un maestru al răutăţii politice, numai că, o dată căzut, primarul lui Ştefan Sileanu angajează o strategie foarte complicată şi rafinată de nuanţe în amăgirea intrusului fără voie. Când se întreabă, la sfârşit, cum de a fost posibil să fie astfel păcălit, **el**, întrebarea este perfect legitimă pentru toată lumea; în fine, conjuncţia dintre prostie şi perversitate există. Jocul lui Ştefan Sileanu entuziasmează nu numai prin fineţea modificărilor de registru, dar şi prin infuzia de autoironie ce conferă rolului discreta vibraţie subversivă, şi ea duplicitară, a comunicării cu publicul.

Fără Ştefan Sileanu în scenă, spectacolul, trebuie spus, se putea termina la pauză, pentru că numai prezenţa acestui actor mai poate provoca atenţia spectatorului în partea a doua. Spectacolul e prea lung şi plictisul e inevitabil. Mircea Cornişteanu a respectat lărgimile textului şi a subordonat comicul unui spaţiu de referinţe abundent, şi simbolic, şi realist (cu licenţele şi ironia de rigoare). Impresia de prolixitate a spectacolului se explică pe de o parte prin lentoarea lecturii şi respectul tolerant (deşi adăugitor de replici) faţă de text, iar pe de altă parte prin indecizia stilistică. Personajele vin, parcă, prea din Goldoni ca să mai fie ruseşti, alteori sunt destul de ruseşti (Constantin Cotimanis, foarte bine în Osip), când nu descind din vreo farsă pariziană de bulevard, poate chiar contemporană cu **Revizorul**. Hlestakov al lui Stelian Nistor de acolo descinde şi, la rigoare, nici nu e rău. Cum nici măcar această relativă imprecizie de stiluri nu e tocmai departe de condiţia textului de la 183... al lui Nikolai Vasilievici. Doar că Hlestakov acesta, împreună cu majoritatea companionilor din scenă (mai puţin Anton Antonovici), îşi epuizează repertoriul de ticuri comice (e supărător Valeriu Preda în Dobcinski), altminteri savuroase, dezamăgitor de repede. Nici Victoria Cociaş şi Cerasela Iosifescu (Anna Andreevna şi Maria Antonovna), prezenţe graţioase, evoluând fără cusur, nu aduc iluzia dinamizării ritmului în partea a doua a spectacolului. Însă, de ce mă complic? Vreau să spun atât: în spectacolul de la „Nottara", Ştefan Sileanu duce rolul său la altitudini nebănuite de rafinament şi expresie; alături de el, Stelian Nistor şi Constantin Cotimanis creează momente bune, la fel Tania Filip, într-un solo virtuoz; Mircea Cornişteanu propune câteva semne juste şi utile în analiza universului gogolian; spectacolul, comedie veritabilă, e plin de gaguri, numai că, pentru un spectacol de gaguri (iese din tablou Ştefan Sileanu), e prea lung.

SEBASTIAN-VLAD POPA

Imagine din Revizorul **de Gogol la „Nottara" (regia: Mircea Cornişteanu)**

ONOARE ŞI ONORABILITATE

THOMAS BECKET **de Jean Anouilh. Traducerea: Dana Crivăţ şi Alex. Mirodan ●** TEATRUL „NOTTARA" **● Data reprezentaţiei: 9 noiembrie 1995 ● Regia: Alexandru Repan ● Scenografia: Viorica Petrovici ● Muzica: George Marcu ● Mişcarea scenică: Elena Vasile şi Andreea Duţă ● Distribuţia: George Alexandru, Marius Stănescu (Regele Henric II), Rareş Stoica (Thomas Becket), Petrică Popa (Gilbert Folliot), Ion Porsilă (Arhiepiscopul), Ion Popa (Episcopul de Oxford), Andreea Măcelaru (Gwendoline), Emilia Dobrin (Regina-mamă), Crenguţa Hariton (Tânăra regină), Mircea Jida (Regele Ludovic), Sorin Cociş (Călugărul), Adrian Damian (Primul baron englez), Cosmin Şofron (Al doilea baron englez), Alin Panc (Al treilea baron englez), Costel Caşcaval (Pictorul), Claudia Cacoveanu (Franţuzoaica), Gabriela Tudoran (Fata saxonă), Adrian Alessandriu (Pădurarul) şi Elena Vasile, Andreea Duţă, Ioana Cristescu, Bogdan Gadola.**

**

Această piesă remarcabilă a prolificului dramaturg francez contemporan Jean Anouilh, excelent ironist şi autoironist – „sunt un uşuratic şi un neserios, căci fac teatru", spunea Anouilh chiar despre licenţele ce şi le îngăduie în **Becket** –, n-a avut în teatrul românesc cariera meritată, mai ales din perspectiva interpreţilor. Spectacolul lui Horea Popescu din 1968, la Teatrul Naţional, în decorurile Floricăi Mălureanu, cu Gheorghe Cozorici şi Damian Crâşmaru, şi poate încă unul, la Iaşi, semnat de Sorana Coroamă, sunt singurele amintiri consistente care au putut înfrunta concurenţa celebrului film cu Richard Burton şi Peter O'Toole, realizat în 1966.

Alexandru Repan încearcă acum să-şi mângâie nostalgia mărturisită pentru, iată, încă unul dintre rolurile pe lângă care a trecut în, altfel, bogata sa carieră (câte regrete mai au actorii!), montând piesa ca regizor, „cu un grup de prieteni", cum spune în caietul-program. În faţa acestei tactici prudente, ar trebui să adoptăm şi noi una similară, purtându-ne ca invitaţi la o sărbătoare de

Scenă din Thomas Becket **de Jean Anouilh la „Nottara" (regia: Alexandru Repan)**

familie unde se aduc flori şi se laudă preparatele gazdei. Reţinând pretextul, să privim totuşi obiectiv rezultatul, cum credem că face acum şi regizorul. În fond, tot de la o întâmplare a plecat şi Anouilh (dacă e să dăm crezare plezanteriilor sale), scriind **Becket** în urma descoperirii unei cărţulii – „Cucerirea Angliei de către normanzi" de Augustin Thierry – pe care o cumpărase pentru frumoasa ei legătură verde. Istoria desfrânatului confident al regelui, devenit apoi inflexibil apărător al onoarei divine, povestită aici şi îmbogăţită cu câteva „glume de şansonetist", nu prea are legătură cu adevărul istoric, motiv pentru care, scuzându-se, autorul se explică astfel: „Nu m-am dus să caut în cărţi cine era cu adevărat Henric al II-lea, nici cine era Becket, am făcut personajul echivoc care mi-a trebuit". Piesa abordează, printre altele, şi o temă cu largi ecouri în istorie şi literatură: soarta cărturarului în epocile tulburi care-i pun la încercare onestitatea, sentimentele şi credinţa, ca reflex la jocurile Puterii. Din acest punct de vedere, opţiunea Teatrului „Nottara" este stimabilă, mesajul textului fiind mai mult decât adecvat actualităţii, iar soluţia pe care unul dintre eroi o alege din constrângere, iar altul, în deplină libertate a spiritului, e o concluzie filosofică viabilă, chiar dacă amară. Din punct de vedere teatral, înfruntarea dintre cei doi poli ai demonstraţiei este o pagină de virtuozitate dramatică. Interpreţii au la îndemână, cu alte cuvinte, premisele unor mari creaţii, pândiţi fiind, în acelaşi timp, de riscul eşecului care ameninţă marile încercări. Calea de mijloc, în acest caz, nu poate fi luată în calcul. Aşa încât, ce-am putea spune despre interpreţii aleşi să ducă în spate cele două roluri copleşitoare – George Alexandru (Regele; pe Marius Stănescu nu l-am văzut) şi Rareş Stoica (Becket)? Că amândoi au datele personajelor, că sunt frumoşi, tineri, dar ne sugerează mai degrabă adolescenţa naivă a celor două figuri emblematice, decât profunda şi grava lor maturitate? Că s-au grăbit acceptând aceste roluri, că sunt superficiali fără voie, că spun textul (e multă conversaţie în piesă) uneori fără să-i simtă încărcătura, că, în fine, poate nici n-au depus efortul de a găsi complexitatea personajelor? Restul tinerilor din distribuţie, la fel de necopţi profesional, ne fac parcă să ne gândim la amintita „glumă de şansonetist" la care se referea ironic Anouilh; face excepţie prezenţa gracilă, picturală a Andreei Măcelaru (Gwendoline), care cântă cu sensibilitate balada compusă de George Marcu (trubadur neobosit al scenei româneşti) şi, poate, aceea a lui Sorin Cociş, al cărui firesc emoţionează întotdeauna. Mircea Jida, în Regele Ludovic, joacă prea vizibil voluptatea frivolităţii, iar cele două regine – Emilia Dobrin şi Crenguţa Hariton – sunt, evident, doar personaje de fundal. Grupul bătrânilor prelaţi şi cel al tinerilor gentilomi sunt la fel de neadecvate ansamblului, fiecare din alte motive. Cât despre dansatoare şi rolul lor în reprezentaţie, nu suntem în măsură să vă oferim explicaţii. Cert este că ideea de figuraţie cu sens nu e acoperită. Fără reproş – scenografia Vioricăi Petrovici, care exploatează bine „tenebrele" spaţiului de la sala Studio a teatrului, îmbinând fericit, în decor şi costume, epoca istorică şi prezentul. Amintindu-şi, probabil, de anii când juca aici Regele din antologicul **Hamlet** al lui Dinu Cernescu, Alexandru Repan dă montării austeritate şi mister, rezultate din linia simplă a mizanscenei şi din conceperea luminii. Din păcate, prietenii săi nu l-au putut susţine în demersul cultural onorabil de a repune în circulaţie această piesă valoroasă, subintitulată „Onoarea lui Dumnezeu".

DOINA PAPP

SUPERPROFESIONIŞTII

SUPEUL de Jean-Claude Brisville ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 28 septembrie 1995 ● Regia: Florentina Enache ● Scenografia: arh. Adriana Păun ● Distribuţia: Radu Beligan (Talleyrand), Ion Lucian (Fouché), Nicolai Ivănescu (Primul valet), Ioan Bătinaş, Dan Tudor (Al doilea valet).

****

Într-una dintre serile care puneau capăt uneia dintre revoluţiile care au alcătuit Revoluţia Franceză – după cele „o sută de zile" şi după Waterloo –, Talleyrand îl convoacă pe Fouché la un abundent supeu. Între îmbucături, fostul ministru de externe încearcă să-l convingă pe preşedintele Consiliului de Miniştri să-l însoţească a doua zi la rege, pentru a-l invita pe acesta să-şi ocupe tronul. Afară, după 26 de ani de stat pe stradă, după avânt revoluţionar, teroare, războaie interne şi externe, mulţimea mai are puterea de a vocifera, conştientă că deţine încă forţă, dar nemaiştiind cum s-o folosească.

Acestea sunt datele piesei, pe care regizoarea le reproduce cu fidelitate pe scenă: arh. Adriana Păun construieşte un salon odată somptuos, acum marcat de întâmplările prin care a trecut stăpânul lui. Interpreţii poartă costumele epocii şi nimic nu forţează actualizarea conflictului

Ion Lucian şi Radu Beligan în Supeul **de Jean-Claude Brisville la Odeon (regia: Florentina Enache)**

ori sensibilizarea publicului pe altă cale decât prin înţelegerea precisă a replicilor scrise de Brisville. Iar pe această direcţie de atac, regizoarea şi-a găsit aliaţi deosebit de eficienţi: actorii Radu Beligan şi Ion Lucian. Duelul verbal al celor doi superprofesionişti ai scenei extrage esenţa relaţiei dintre personaje, dându-i toate nuanţele şi tensiunea dramatică necesare evoluţiei spectacolului. Se presupune că spectatorii ştiu că Talleyrand, împreună cu Fouché, l-a instalat pe tron pe Ludovic al XVIII-lea, deci nu suspansul contează, ci modul în care se realizează solidaritatea întru ticăloşie, de dragul viitorului luminos comun. Talleyrand a trecut de partea regelui. Fouché i se mai poate încă împotrivi. Dar dacă i se împotriveşte, poate pierde definitiv tot ce are. Dacă i se alătură acum, acceptă un rol subaltern. Confruntat cu această alternativă, el cântăreşte mereu ipoteticele avantaje şi pierderile sigure, iar Ion Lucian descrie şi exprimă în acelaşi timp agitaţia interioară a personajului şi calmul monden al negociatorului pentru care trădarea a devenit o a doua natură. Personajul interpretat de Radu Beligan îl domină prin origine, prin educaţie, printr-o mai nonşalantă asumare a cinismului. El are mereu iniţiativa şi punctează precis şi feroce. Dar niciodată definitiv. Chiar când acceptă târgul, Fouché nu este învins. Resursele lui de ticăloşie frustă sunt în continuare o ameninţare pentru proaspătul său aliat. Desigur, pentru caracterizarea performanţelor celor doi interpreţi ar trebui folosit cuvântul **inteligenţă**. E însă mai mult decât atât: o combinaţie de farmec şi de distantă ironie, care ridică potenţialul textului, mai puţin profund decât ni se arată în interpretarea celor doi actori.

Trebuie să-i rămânem recunoscători regizoarei Florentina Enache pentru modestia cu care a condus spectacolul, pentru faptul că nu s-a lăsat fascinată de fraza uşor grăbită din foaia-program: „Spectatorul nu se poate opri să sesizeze incredibila asemănare a ceea ce se întâmplă pe scenă cu evenimentele din şi de după decembrie '89, similitudini ce confirmă că istoria se repetă". Poate că teoria se confirmă, dar practica dovedeşte că dacă ajunge teatru, istoria este interesantă doar prin excepţii, prin ne-similitudini. Şi, privind măreţia răului, aşa cum au încarnat-o Talleyrand şi Fouché în acea seară de dinaintea Restauraţiei, nu trebuie uitat că Franţa a devenit, totuşi, republică.

MAGDALENA BOIANGIU

Scenă din Transport de femei **de Steeve Gooch la Comedie (regia: Petre Bokor)**

ECHILIBRU

TRANSPORT DE FEMEI **de Steeve Gooch. Traducerea şi adaptarea: Petre Bokor ● TEATRUL DE COMEDIE ● Datele reprezentaţiilor: 3 septembrie şi 15 octombrie 1995 ● Regia: Petre Bokor ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Lia Maria Vasilescu ● Distribuţia: Cornel Vulpe (Căpitanul), Valentin Popescu (Medicul), Dan Tufaru (Sergentul), Alexandru Pop (Tommy), Virginia Mirea (Nance), Viorica Vatamanu (Madge), Dorina Chiriac (Pitty), Adina Popescu (Winnie), Manuela Hărăbor, Mihaela Teleoacă (Sarah), Gabriela Popescu (Charlotte).**

***

Se joacă destul de puţin, la noi, dramaturgie contemporană străină necunoscută publicului (spre deosebire de cea autohtonă, care nu se joacă mai deloc), astfel încât includerea în repertoriul Teatrului de Comedie a piesei lui Steeve Gooch **Transport de femei** îşi adjudecă din pornire o bilă albă. Cu toate că nu e vorba chiar despre o piesă de ultimă oră, ci despre una în vârstă de aproximativ două decenii. Meritul opţiunii se împarte, desigur, cu regizorul, Petre Bokor, care a mai propus şi în stagiunile trecute texte ce nu fac parte dintre cele zece-cincisprezece rulate la nesfârşit pe scenele româneşti; ne gândim la montarea de la Teatrul Mic, **Jacques şi stăpânul său** de Milan Kundera, ori la aceea de la Odeon, **Cumetrele** de Michel Tremblay.

Sursa de inspiraţie a subiectului din **Transport de femei** ne aduce în minte un text canadian pus în scenă acum câţiva ani la Naţional, de Andrei Şerban: **Cine are nevoie de teatru**? de Timberlake Wertenbaker. Este vorba, şi aici, despre colonizarea Australiei, în urmă cu două secole, cu puşcăriaşi englezi. Dar, dacă în piesa canadiană totul începea cu momentul acostării vasului cu prizonieri pe coastele australiene, de această dată debarcarea constituie punctul final al acţiunii. În **Transport de femei** lumea nouă se naşte, ori se prefigurează, chiar pe parcursul călătoriei peste ocean. Întemniţaţii au de ales între a învăţa să

PREMIERĂ PE ȚARĂ

gândească şi să reacţioneze ca oameni liberi sau a pieri. Unii reuşesc, plătind un preţ extrem de dur, să scape de lanţurile detenţiei (la figurat, deocamdată), aşa cum alţii nu-şi pot câştiga decât libertatea de a schimba lanţul cu un laţ. Tot o eliberare, dar prin abandon.

Un text solid, bine articulat, chiar dacă nu foarte original, ce dă prilejul unui spectacol care, nici el, nu poartă caratul performanţei artistice, dar este, la rându-i, o construcţie echilibrată, făcută cu grijă pentru claritatea expunerii şi pregnanţa caracterelor. Un merit al spectacolului este lucrul cu actorii, distribuţia oferind şi unele surprize. Nu te aştepţi, de pildă, să o întâlneşti pe Adina Popescu în rolul unei femei mature, trişoară şi tăinuitoare de lucruri furate, mereu la limita între umilinţă prudentă şi insolenţă „profesională". Nu te aştepţi, pentru că ani la rând a jucat (bine, de altfel) toate ingenuele cochete şi cochetele ingenue din distribuţii. Vina cantonării într-un gen unic nu a aparţinut actriţei – după cum o dovedeşte perfect reuşita de acum –, ci regizorilor care n-au ştiut (vrut) să vadă şi dincolo de farmecul unui chip ori de graţia unei siluete. O surpriză este şi Manuela Hărăbor, pe care o vedem pentru prima dată **jucând** un personaj, descoperindu-i gândurile, spaimele, candorile, şi nu doar „spectacolul" înfăţişării. În acelaşi rol cu Manuela Hărăbor, Mihaela Teleoacă propune – spre meritul ei – un alt mod de abordare a personajului: mai dramatic, mai interiorizat, cu o asprime ce nu înăbuşe emoţia ci, dimpotrivă, o pune în valoare. O partitură bine acoperită revine şi Gabrielei Popescu, care joacă „în nervi", cum se spunea odinioară în cronicile dramatice, controlând însă atent intensităţile vocale şi de mişcare, pentru a nu deveni stridentă. Tentaţia de a nuanţa, de a sublinia în exces o intenţie, o semnificaţie, supără uneori în interpretarea Virginiei Mirea, deşi, în ansamblu, evoluţia ei se înscrie printre reuşitele spectacolului. Ca şi aceea a lui Alexandru Pop, de o remarcabilă spontaneitate a expresiei. Portrete scenice consistente, cu pondere în spectacol, li se datorează lui Cornel Vulpe şi lui Valentin Popescu. Ni s-a părut mai puţin împlinită contribuţia Vioricăi Vatamanu, a Dorinei Chiriac şi a lui Dan Tufaru.

CRISTINA DUMITRESCU

DRAGONUL ÎN PAŞI DE DANS

DRAGONUL **de Evgheni Şvarţ. Traducerea: Mara Nicolau. Adaptare scenică de Gelu Colceag ●** TEATRUL „ION CREANGĂ" **● Data reprezentaţiei: 8 noiembrie 1995 ● Spectacol realizat de Roxana Colceag şi Gelu Colceag ● Scenografia: Luana Drăgoiescu ● Distribuţia: Cornelia Pavlovici, Florin Busuioc (Maşenka), Mihai Verbiţchi (Lancelot), Dumitru Anghel (Arhivarul), Mirela Busuioc (Elza), Ion Ionuţ Ciocia (Enric), Florin Busuioc, Ion Arcudeanu (Primarul), Cristian Irimia (Dragonul I), Lucian Ifrim (Dragonul II, Orăşean I), Gheorghe Ifrim (Dragonul III, Orăşean II), Anca Zamfirescu (Prietena I), Mihaela Mitrache (Prietena II), Marcela Andrei (Prietena III), Roxana Colceag, Cornelia Pavlovici (Prietena IV), Daniela Minoiu (Prietena V), Viorel Ionescu, Vlad Cutulescu (Andrei).**

***

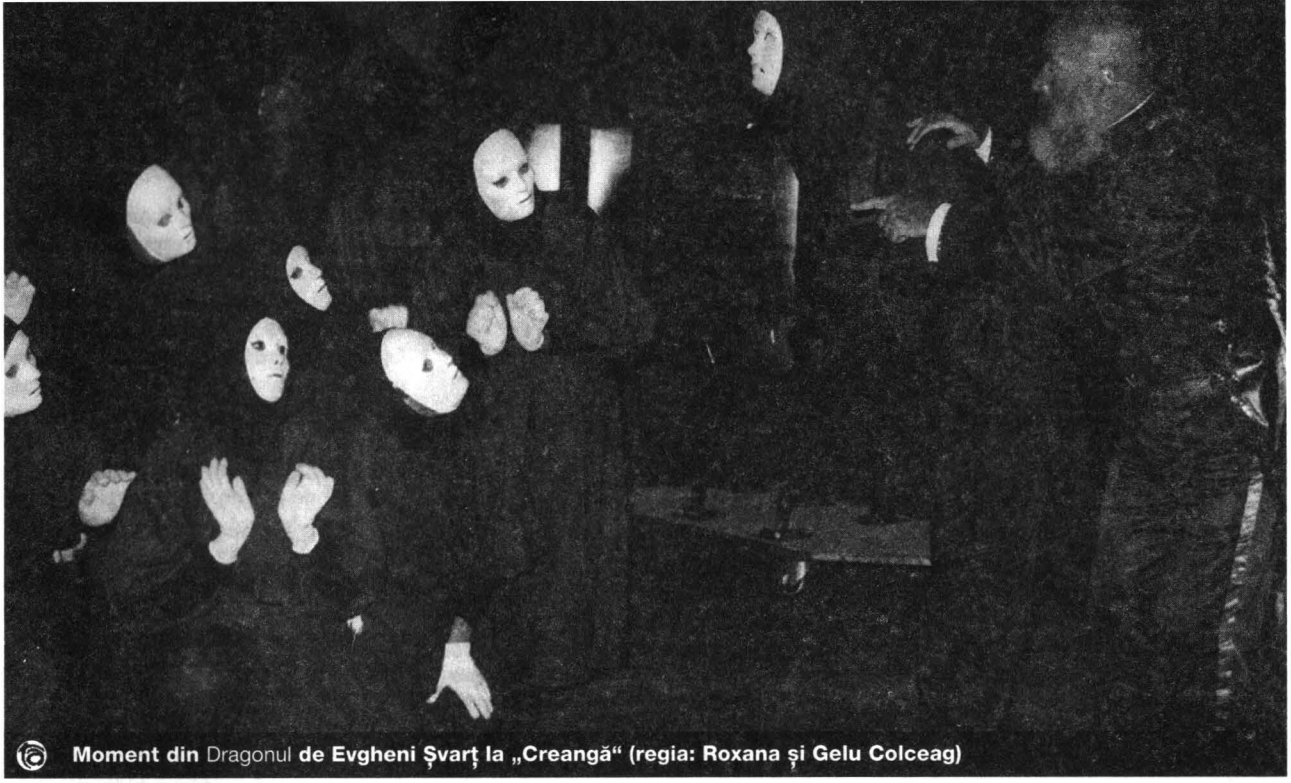
Urmându-şi consecvent programul repertorial, care cuprinde, alături de piese destinate copiilor, texte ce se adresează tuturor vârstelor, accesibile celor mici, la un anumit nivel de semnificaţii, dar apte a stârni şi interesul unor spectatori mai copţi, Teatrul „Ion Creangă" a prezentat, cu prilejul împlinirii vârstei maturităţii sale – 30 de ani –, **Dragonul** de Evgheni Şvarţ. Titlul nu e o noutate pentru noi. Ne mai amintim, unii, de admirabilul spectacol realizat la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, în 1981, de Victor Ioan Frunză – era, mi se pare, debutul său –, spectacol bogat în tâlcuri metaforice.

Dar câţi s-au gândit atunci la deschiderea largă a acestei piese spre mai generale înţelesuri, care astăzi, mai crescuţi fiind noi cu o revoluţie, ne apar atât de limpezi? Antifascistă, da, desigur; aşa a fost şi când s-a jucat la Deutsches Theater din Berlin-Est, în 1965, în regia lui Benno Besson. Antitotalitară, fără îndoială; aşa a gândit-o, probabil, şi Evgheni Şvarţ când a scris-o, în 1944, cu o uluitoare clarviziune. Şi această clarviziune apare nu atât în partea întâi, în care ni se prezintă starea de spirit a cetăţenilor urbei oprimate, de patru sute de ani, de un Dragon – o stare de spirit de laşă pasivitate, produsă de frică şi de obişnuinţa cu răul –, cât mai ales în partea a doua, în care, în euforia libertăţii dobândite, cetăţenii se lasă manipulaţi de Primarul impostor şi demagog; concluzia fiind aceea a necesităţii de a continua lupta pentru uciderea „dragonului" din conştiinţa oamenilor. Actualitatea piesei nu mai are nevoie de alte argumente.

Realizat de Roxana Colceag şi Gelu Colceag – am citat numele în ordinea indicată în programul de sală –, spectacolul are mai multe niveluri de comunicare. Copiilor le spune o poveste despre un balaur hapsân care asuprea o cetate şi pe care l-a învins viteazul cavaler Lancelot, eliberând-o pe frumoasa Elza, cu care, la sfârşit, se căsătoreşte. Istoria e citită dintr-o carte de un copil, Andrei, care explică şi cum devine cazul cu dragonul-balaur, reproducând din când în când şi unele pasaje epice, care „leagă" povestea. Pe cei mari îi îndeamnă să caute înţelesurile mai adânci ale basmului scenic, dincolo de sclipiciul abundent, de jocul ca o joacă şi de ritmurile variate ale mişcării dansante.

Reducând textul la esenţial, coregrafa şi regizorul au creat un spectacol ce se sprijină pe elementele vizuale, dinamica expresivă a actorilor având un suport hotărîtor în dinamica decorului şi în varietatea costumelor şi măştilor, creaţie inspirată a Luanei Drăgoiescu. Aş spune chiar că imaginea plastică este punctul forte al spectacolului. Şirul uniform de măşti albe, pe fondul negru al costumelor informe, concretizează elocvent, în partea întâi, trista resemnare a unei populaţii despersonalizate, în timp ce costumele multicolore din partea a doua, desenate cu fantezie şugubeaţă, vestesc bucuria eliberării, subliniată şi în dansuri. În această insistentă preocupare pentru expresivitate vizuală şi mişcare s-a neglijat întrucâtva acurateţea rostirii textului de către actori, care joacă fără a-şi nuanţa suficient emisia vocală, integrându-se însă simplu şi firesc în desfăşurarea poveştii.

Cristian Irimia e un balaur grotesc şi autoritar, mai mult comic decât înspăimântător; într-o emisiune



Moment din Dragonul **de Evgheni Şvarţ la „Creangă" (regia: Roxana şi Gelu Colceag)**

televizată, Cornel Todea, directorul teatrului, îl prezenta ca pe un terorist al zilelor noastre, ceea ce nu e lipsit de adevăr. Mihai Verbiţchi e un Lancelot masiv şi energic, dar cam liniar; Mirela Busuioc e o dulce şi suavă blondă Elza. Dumitru Anghel (tatăl Elzei) are o undă sinceră de emoţie la gândul primejdiei de moarte în care se află fiica sa, iar Florin Busuioc se evidenţiază în rolul Primarului mincinos şi Dragon în devenire; mai puţin însă decât formidabila lui perucă roşie. Mai contribuie la ansamblu Cornelia Pavlovici, Anca Zamfirescu, Marcela Andrei, Lucian Ifrim, Gheorghe Ifrim şi alţi actori ai teatrului, care, prin eforturi notabile de expresie corporală, împlinesc imaginea generală a spectacolului.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

MĂ SIMT BINE

MOARTEA UNUI COMIS-VOIAJOR **de Arthur Miller. În româneşte de Sima Zamfir. Adaptare de Tudor Petruţ ●** TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANŢA **● Data reprezentanţiei: 19 august 1995 ● Regia: Tudor Petruţ ● Scenografia: Eugenia Tărăşescu-Jianu ● Distribuţia: Lucian Iancu (Willy Loman), Liviu Manolache (Biff), Ana Mirena (Linda), Radu Niculescu (Happy), Titus Gurgulescu (Unchiul Ben), Eugen Mazilu (Charley), Iulian Enache (Howard Wagner), Lică Gherghilescu (Bernard), Alice Cojocaru (Femeia), Marian Bucur (Stanley).**

****

Mă simt din ce în ce mai bine în profesia aceasta de critic de teatru care mă îngăduie de şase ani de zile, nu pentru că mi s-ar fi şlefuit cine ştie ce instrumentele de lucru, nici pentru că spectacolul românesc de teatru ar fi aspirat – constant – la altitudini neexplorate, ci, pur şi simplu, pentru că sunt sprijinit, sunt flatat, sunt alintat tot mai des de oamenii din teatru de care am cel mai mult nevoie: cei din generaţia mea. Cred că atunci îi este bine criticului (tânăr), când merge împreună cu oamenii din generaţia lui şi dibuie căile valorii şi ale noului teatral într-un efort prospectiv definitoriu pentru el însuşi şi pentru viitorul mentalităţii culturale. Aşadar, sunt sprijinit, sunt flatat..., sunt şi eu tolerat cu tandreţe ca participant la „proiectul" mut al generaţiei mele, o dată ce se nasc spectacolele (nu întotdeauna izbutite ale) unor directori de scenă precum Beatrice Bleonţ, Felix Alexa, Anca Bradu, Nona Ciobanu, Marius Oltean, Ion Mircioagă, Theodor Cristian Popescu... Lucrurile merg spre bine.

Îmi confirmă optimismul şi Tudor Petruţ, absolvent al Academiei acum patru sau cinci ani, stabilit în Statele Unite, revenit în ţară la începutul stagiunii trecute pentru a monta patru spectacole. Nu ştiu prea mult despre primele lui experienţe în acest sens, mă bucur, în schimb, s-o consemnez pe ultima: izbândă certă la Teatrul Dramatic din Constanţa cu **Moartea unui comis-voiajor** de Arthur Miller. Spectacol greu, ce pretinde meticulozitate şi răbdătoare râvnă la construirea unui masiv edificiu al Timpului teatral. Tudor Petruţ este inspirat şi lucrează textul lui Arthur Miller ca pe unul de Cehov, survolând majestuos mari desfăşurări **ale** Timpului ce pietrifică distanţa dintre oameni. În vreme ce la dramaturgul rus „timpul deznădejdii" (Steinhardt) urmează sentimentului sufocant de provincie izolată, pentru Miller acelaşi „timp al deznădejdii" îi cuprinde pe cei marginalizaţi de o societate a foamei după aur şi a eficienţei – până la anularea libertăţii interioare. Destinele sunt dezechilibrate nu de neputinţa de participare la teatrul lumii înconjurătoare, ci de **sila de participare**. Tudor Petruţ percepe acest raport de relativă identitate culturală şi ne face surpriza de a izbuti, după două schiţe (Moli`ere şi Muşatescu), plus un spectacol de marionete, o arhitectură solidă şi complexă în **Moartea unui comis-voiajor.**

Aşadar, de ce-i scade neîncetat comis-voiajorului Willy Loman „cota" competenţelor profesionale şi el face tot mai greu faţă concurenţei? S-a plictisit? A-mbătrânit? E bolnav? Îl copleşeşte stresul? Nimic din toate acestea. În plină societate a competiţiei, Willy Loman pare contaminat de un soi de sindrom, un dulce (dar şi frustrant pentru el, acolo) sindrom balcanic al mefienţei faţă de activismul orb. La polul opus, fratele lui, Ben, este simbolul americanului izbânditor, bogat şi, implicit, deţinătorul ştiinţei cinice **a** înavuţirii. Willy, omul **nostru**, e un subversiv în context american, dar un subversiv tragic, pentru că eşecurile lui nu au nimic din splendoarea celor pe care un Zorba le putea preschimba în fascinaţie. Unul din

gravele eşecuri ale lui Willy este Biff, propriul lui copil, pe care l-a învăţat, de mic, contrar normelor pretinse de societatea de consum, să se simtă bine în propria piele, să practice sportul, să treacă, cu inimă uşoară, peste tachinările şcolii, să se bucure din plin de libertatea de a exista... Personaj fermecător (şi cum ar putea fi altfel acest Don Quijote al renunţării pe tărâm american?), Willy fie distruge din prea multă afecţiune (pe Biff), fie îndurerează cu prea puţin pătimaşa lui afecţiune (pe Happy, care se realizează oarecum, dar este nefericit).

Farmecul acesta elegiac, de esenţă grea, al lui Willy Loman, în spectacolul de la Constanţa îl respiră Lucian Iancu, actor de cea mai aleasă condiţie. Într-un teatru (românesc) copleşit de imagine (e o constatare, nu un denunţ), de mult n-am mai avut prilejul să asist la o asemenea precisă, rafinată interpretare actoricească. Analiza lui Lucian Iancu, de ireproşabilă calitate introspectivă, nu îl limitează, însă, pe Willy Loman la expresie exclusiv în perimetrul psihologiei, pentru că, dacă s-ar fi întâmplat aşa, atunci motivaţia tuturor conflictelor din textul dramatic ar fi fost ca şi nulă. Dacă personajul lui Lucian Iancu ar fi însemnat **numai** o psihologie, atunci dezastrul familiei Loman s-ar fi explicat prin inconştienţa, iresponsabilitatea (de a provoca iluzii în care el însuşi ori nu crede deloc, ori crede cu naivitate infantilă), superficialitatea şi sentimentalismul lui Willy, ceea ce este cu totul neinteresant. Willy Loman aduce, însă, în spectacolul de la Constanţa, memoria parazitară a unei gene răzvrătite ce îl sileşte mereu pe funcţionarul călător, dar pe terenul cel mai puţin nimerit, să abandoneze întreprinderea socială ce anunţă uzura prin stereotip, epuizarea umană, şi să refuze orice condiţionare ce ar zgâria cât de fin orgoliul lui de om liber. De-aceea, renunţarea şi căderea lui Willy (îl vedem pe Lucian Iancu) nu e nici lehamite, nici slăbiciune, ci o defensivă, dictată iraţional, ca un blestem de deasupra tuturor, în faţa a ceea ce infirmă existenţa omului ca libertate.

Un interpret excepţional în spectacolul lui Tudor Petruţ este şi Titus Gurgulescu în rolul Unchiului Ben, magnatul puternic, solitarul prin excelenţă, un comis-voiajor al banului (răgaz între două aeroporturi nu are), parte din metabolismul tânăr al unei societăţi ce nu admite scrupulul şi ezitarea. Titus Gurgulescu vede în Ben Loman şi grandilocvenţa, dar şi eleganţa cuvenită şi calmul înţelept al celui trecut prin riscurile îndrăznelii şi care deţine codurile emancipării americane. Prin apariţiile lui episodice, actorul izbuteşte să-şi afirme personajul ca ax simbolic al spectacolului, în jurul căruia gravitează împlinirea lui Howard Wagner şi prăbuşirea lui Willy Loman. Un rol foarte bun face şi Radu Niculescu în Happy, nu fără graţie interpretează Ana Mirena (Linda) şi Lică Gherghilescu (Bernard), în vreme ce Liviu Manolache (Biff) este greoi, întârzie stângaci replicile, le tărăgăneză... Şi-mi pare rău pentru această ultimă impresie consemnată, care închide cam cârcotaş mărturia.

Oricum, Bucureşti–Constanţa nu mai e (pentru mine) un simplu drum de vacanţă.

SEBASTIAN-VLAD POPA

BUCURIA INVENTIVITĂŢII

EUNUCUL de Terenţiu. Adaptare de Doina Zotinca ● TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" DIN SFÂNTU-GHEORGHE ● Data reprezentaţiei: 13 octombrie 1995 ● Regia: Doina Zotinca ● Scenografia: Dan Toader ● Coloana sonoră: Keresztes József ● Distribuţia: Ştefan Alexandrescu (Demea), Aurelian Cristea (Phaedria), George Ţoropoc (Chaerea), Cristian Drăgan (Chermes), Tiberiu Tudoran (Antipho, Dorus), Duţa Guruianu (Thais), Dan Turbatu (Tharso), Adrian Ancuţa (Gnatho), Tudor Smoleanu (Parmeno), Sergiu Aliuş (Pytia), Roxana Comşa (Muza).

***

Ideea „căruţei cu paiaţe", a unei trupe ce poposeşte prin pieţele publice sau prin alte „spaţii nonconvenţionale" pentru a susţine reprezentaţii de teatru, nu este nouă. Este, în schimb, o modalitate agreabilă şi cu folos artistic, în cazul în care regizorul – în dorinţa de a valorifica un text clasic, scris în urmă cu mai bine de două milenii şi de a-l adapta receptivităţii spectatorului grăbit de astăzi – o foloseşte ca pe un mijloc inedit de expresie. Este cazul Doinei Zotinca, absolventă de regie (clasa prof. Alexa Visarion), ce şi-a propus prelucrarea şi adaptarea textului clasic al lui Terenţiu **Eunucu**l (reprezentat, nu cu prea mulţi ani în urmă, şi pe scena Teatrului „Bulandra", într-un spectacol montat tot de studenţi). Regizoarea adaptează comedia tăind adânc în text, reducând drama la strictul necesar înţelegerii, eliminând unele personaje şi inventând (fără text) altele noi (spre exemplu, Muza, cu funcţia unei „dresoare de artişti"). Pentru că pe Doina Zotinca n-o interesează, în esenţă, nararea logică a unor întâmplări mai mult sau mai puţin naive, ci forţa comicului, potenţialitatea explozivă a acestuia şi reverberaţia lui în spectatori, ca parteneri, martori şi complici la deconspirarea jocului, la un teatru făcut „la vedere", fără iluzia realităţii; convenţie şi atât.

Având la îndemână un mănunchi de actori tineri (noile achiziţii ale unui colectiv în curs de coagulare, reîmprospătat şi regenerat), în care s-au integrat surprinzător interpreţi mai vârstnici (de pildă Ştefan Alexandrescu, la cei 70 de ani bătuţi pe muchie, şi Dan Turbatu, ce se apropie de semicentenar), regizoarea ne propune un spectacol viu, colorat, unde fiecare actor vorbeşte, gesticulează, aleargă, dansează (era să scriu „baletează") şi îşi construieşte tot „la vedere", cu migală, personajul. Reprezentaţia începe cu descinderea trupei din stradă în holul teatrului (locul desfăşurării spectacolului). Actorii împing un dispozitiv pe roţi (ceva ca o ladă-căruţă cu coviltir), un fel de cutie magică, ce devine, pe parcurs, unicul element de decor: o uşă de intrare în şi din spaţiul de dincolo de „cortină" (care, firește, nu există). De partea de sus a uşii atârnă o păpuşă de cârpă concepută cu rafinament caricatural, care nu-i altceva decât simbolul curtezanei Thais; în jurul ei se va desfăşura povestea Eunucului, căruia i se substituie tânărul Chaerea, aprig îndrăgostit şi abil seducător de „minore". Păpuşa aceasta supradimensionată – inspirat creată de scenograful Dan Toader, autor şi al decorului sugestiv, ca şi al minunatelor costume – este obiectul principal al unui joc pur convenţional, nu lipsit însă de semnificaţie mai profundă, chiar dacă subtilitatea poate scăpa spectatorilor mai puţin avizaţi. E vorba despre o fantoşă lipsită de suflet, ca orice curtezană, dispusă de data aceasta la „concesii"

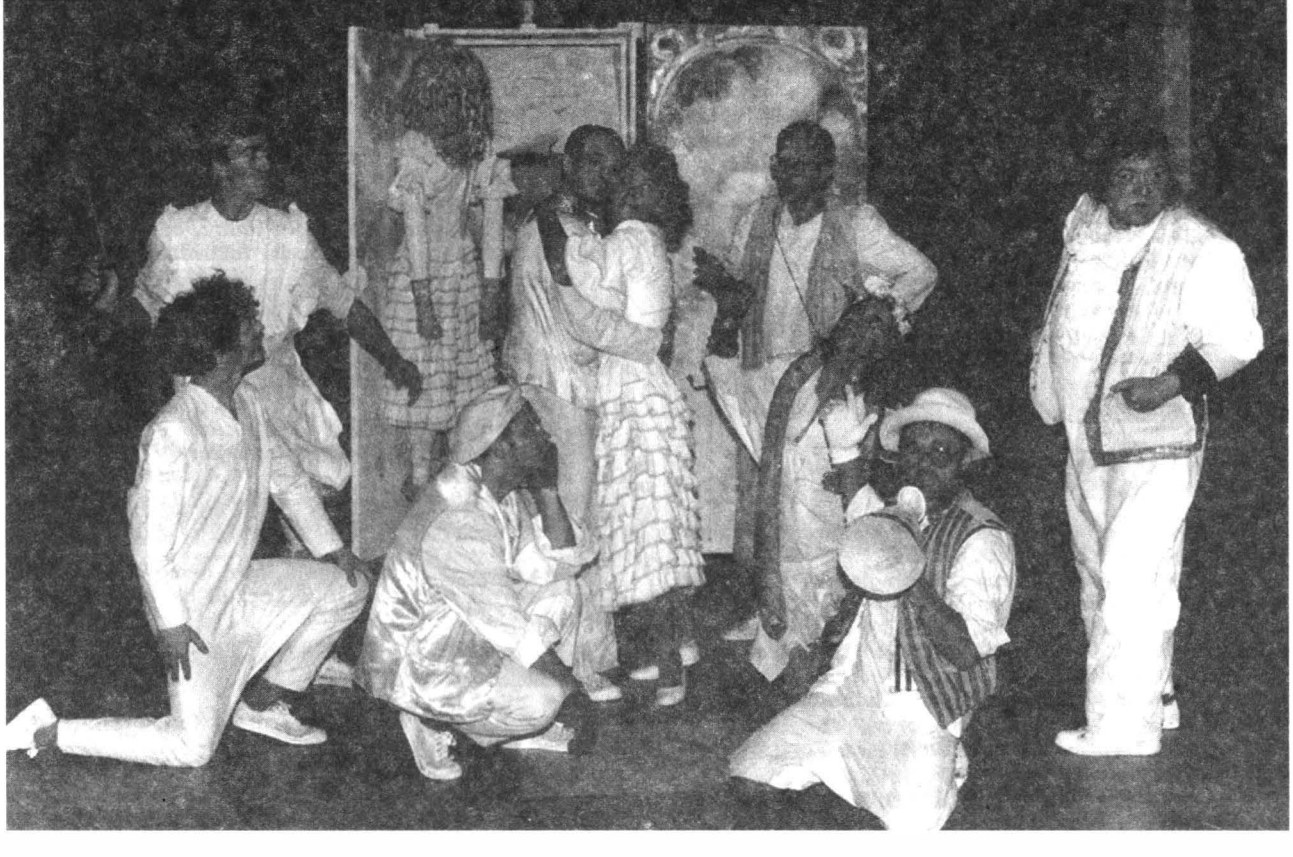
morale, vizând propria-i reabilitare. Că lucrurile încep a se încâlci, primejduind frumoasele-i intenţii, nu e vina ei, ci a tânărului năstruşnic şi înfierbântat (jucat în forţă, cu aplomb şi cu o anumită abureală mioapă, de George Ţoropoc). Adaptarea textului de către regizoare nu-i defel condamnabilă atâta timp cât scopul este racordul satiric la contemporaneitate. Dar aluziile mărunte la stări social-economice de ultimă oră („cupon", „privatizare", „criza grâului" ş.a.m.d.), chiar dacă au efect imediat la public, n-au nimic a face cu actualizarea inteligentă; astfel tratată, opera lui Terenţiu va produce, în receptorul necunoscător sau nedocumentat, grave confuzii culturale.

Verva şi pofta de joc de care dau dovadă actorii, inclusiv cei trecuţi de prima tinereţe, alcătuiesc sarea şi piperul nostimelor întâmplări, tratate de regizoare în cheie parodică, folosindu-se de felurite mijloace, inclusiv de cele devenite deja clişee: stop-cadre, parodierea baletului „Lacul lebedelor" etc. Actorii trec însă cu mare uşurinţă de la starea „civilă" la cea de personaj, spectatorii asistând cu real interes la aceste transformări pline de haz. Regizoarea se dovedeşte aici înzestrată cu o imaginaţie bogată, în detrimentul – în acest caz, fapt nu chiar atât de păgubitor – rigoarei.

Actorii, cum spuneam, au urmat-o fără rezerve. Dan Turbatu întruchipează cel mai izbutit personaj din cariera sa la Sfântu-Gheorghe: Tharso, un militar prostănac şi atins bine de aripa senilităţii. Tudor Smoleanu, în sclavul Parmeno – şiret şi îndurător a toate bătăile ce i se cuvin, tânărul isteţ ce îşi ajută stăpânul prin sfaturi năstruşnice, provocatoare de mari încurcături –, îşi creionează personajul cu dezinvoltură şi calităţi histrionice evidente. De menţionat, pentru disponibilităţile comice de care dă dovadă, pentru umorul, farmecul juvenil şi dinamismul ce îl imprimă lui Gnatho – umbra sfătoasă a militarului Tharso –, este Adrian Ancuţa. Ştefan Alexandrescu îl joacă dezinvolt, cu veselie nedisimulată şi siguranţă, pe năpăstuitul tată a doi feciori prăpăstioşi şi declanşatori de scandaluri, iar George Ţoropoc (despre care am mai pomenit) îşi portretizează personajul oarecum paradoxal, speculând dezacordul dintre aspectul acestuia (un june cu ochelari, timid şi îndrăgostit) şi felul hotărît în care acţionează. Sergiu Aliuş, un tânăr actor dotat, ambiţios şi cu dorinţă de afirmare, compune cu succes, în travesti: agresiva şi atât de parşiva sclavă Pytia, căreia îi conferă însă şi o notă uşoară de vulgaritate. Evoluţia lui Aurelian Cristea (Phaedria) este corectă şi exactă, dar cam plată. Pe aceeaşi linie a corectitudinii fără relief se situează tinerii Cristian Drăgan (Chermes) şi Tiberiu Tudoran, ultimul având şi sarcina extrem de dificilă de a juca doi eroi (Antipho şi Dorus) a căror diferenţiere tipologică lasă de dorit. Duţa Guruianu are ingrata sarcină de a contura un caracter „din off", doar prin modulaţiile glasului, ca o ilustraţie verbal-sonoră a unei păpuşi imobile, ea făcându-şi apariţia doar în finalul în care personajele se scutură de identitatea de împrumut, redevenind ceea ce au fost la început: actori ambulanţi. Astfel, cercul se închide şi reprezentaţia se sfârşeşte, spre regretul celor ce i-au răsplătit pe actori cu îndelungi aplauze.

DIMITRIE ROMAN

Scenă din Eunucul **de Terenţiu la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe (regia: Doina Zotincă)**



Cel mai bun... cea mai bună...

1. Piesă românească contemporană (reprezentată)
2. Piesă străină contemporană (reprezentată în premieră pe ţară)
3. Spectacol
4. Regizor
5. Scenograf
6. Actor
7. Actriţă
8. Teatru
9. ...şi cel mai supărător fapt teatral din 1995.

Am adresat invitaţia de a completa rubricile de mai sus unui număr de 17 critici teatrali din Bucureşti. Au onorat-o 15 dintre ei, fiecare ţinând să ne atragă atenţia că excelenţa pe care o marchează la o rubrică sau alta este o opţiune din eşantionul (incomplet) de spectacole văzute.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

1. –
2. Supeul **de Jean-Ciaude Brisville (Teatrul Odeon)**
3. Orfanul Zhao **de Ji Junxiang (T. T. Piatra-Neamţ, regia: Alexandru Dabija)**
4. Cătălina Buzoianu
5. Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon – Orfanul Zhao, Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès (TNB)**
6. Radu Beligan – Talieyrand, Supeul
7. Oana Pellea – Maşa, Trei surori **de A.P. Cehov (Teatrul „Bulandra")**
8. Teatrul „Bulandra"
9. Continuă şi se adânceşte scindarea criticilor; faptul că s-a ajuns la greva actorilor.

MAGDALENA BOIANGIU

1. Somnoroasa aventură **de Teodor Mazilu (Teatrul „Bulandra")**
2. Fuga **de Mihail Bulgakov (Teatrul de Comedie)**
3. Fuga
4. Cătălina Buzoianu – Fuga, Şase personaje în căutarea unui autor **de Luigi Pirandello (Teatrul „Bulandra"); Tompa Gábor** – Woyzeck **de Georg Büchner (Teatrul „Bulandra")**
5. Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon – Roberto Zucco
6. Ştefan Iordache – Generalul Cearnota, Fuga; **Mihai Constantin – Woyzeck**
7. Oana Pellea – Maşa, Trei surori
8. Teatrul „Bulandra"
9. Nepotrivirea dintre discursul despre importanţa teatrului ca fenomen artistic, cultural şi social, şi condiţia (materială şi morală) a artiştilor.

MARINA CONSTANTINESCU

1. –
2. Fuga **de Mihail Bulgakov**
3. Danaidele **după Eschil (T. N. Craiova, regia: Silviu Purcărete)**
4. Silviu Purcărete – Danaidele; **Alexandru Dabija** – Fraţii **de Sebastian Barry (T.D. Braşov)**
5. Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar – Orfanul Zhao, Fraţii; **Ştefania Cenean** – Danaidele
6. Marcel Iureş – Verşinin, Trei surori **şi Becket** – Omorul în catedrală **de T. S. Eliot (T. N. Cluj); Ştefan Iordache – Generalul Cearnota,** Fuga; **Csiky András – Molière,** Cabala bigoţilor **de M. Bulgakov (T. Maghiar Cluj); Costache Babii – Josey,** Fraţii
7. Coca Bloos – Danaos, Danaidele; **Oana Pellea – Maşa,** Trei surori **şi Marie,** Woyzeck
8. Teatrul „Bulandra", pentru numărul şi valoarea premierelor
9. Primele două numere ale revistei Teatrului Odeon; situaţia materială a actorilor şi a personalului din teatre.

IRINA COROIU

1. Patul lui Procust, **dramatizare de Cătălina Buzoianu după Camil Petrescu („Bulandra")**
2. Victime şi călăi **de David Pownall (TNB)**
3. Fuga; Trei surori **(regia : Alexandru Darie);** Orfanul Zhao; Omorul în catedrală **(regia: Mihai Măniuţiu)**
4. Cătălina Buzoianu – Fuga, Pelicanul **de Strindberg (Teatrul Levant),** Patul lui Procust, Şase personaje...
5. Lia Manţoc – Pelicanul, Şase personaje...
6. Marcel Iureş – Verşinin, Trei surori **şi Becket,** Omorul în catedrală
7. Oana Pellea – Maşa, Trei surori, **Marie,** Woyzeck **şi Lucius,** Julius Caesar **de Shakespeare (Teatrul „Bulandra")**
8. Teatrul „Bulandra", pentru succesivele premiere-eveniment şi susţinerea evenimentului anului – Festivalul UTE
9. Show-ul publicistic determinat de spectacolul Oedip, **regizat de Andrei Şerban.**

CRISTINA DUMITRESCU

1. –
2. –
3. Danaidele
4. Silviu Purcărete – Danaidele
5. Ştefania Cenean – Danaidele
6. Marcel Iureş – Verşinin, Trei surori
7. Vaieria Seciu – Elise, Pelicanul
8. –
9. Faptul că oamenii de teatru au fost siliţi să iasă în stradă pentru drepturi salariale.

ALICE GEORGESCU

1. Proştii sub clar de lună **de Teodor Mazilu (T. D. Galaţi)**
2. Sotoba Komachi **de Yukio Mishima (T. D. Baia Mare)**
3. Trei surori
4. Cătălina Buzoianu – Fuga şi Pelicanul
5. Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon – Roberto Zucco, Orfanul Zhao
6. Ştefan Iordache – Generalul Cearnota, Fuga; **Marcel Iureş – Verşinin,** Trei surori
7. Oana Pellea – Maşa, Trei surori **şi Lucius,** Julius Caesar
8. Teatrul „Bulandra"
9. Lipsa de coordonare între teatre, ceea ce duce la programarea concomitentă a unor festivaluri şi premiere.

MIRCEA GHIŢULESCU

1. Robespierre şi Regele **de D. R. Popescu (Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti)**
2. Profesionistul **de Dušan Kovačević (TNB)**
3. Danaidele
4. Mihai Măniuţiu – Omorul în catedrală
5. Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar – Roberto Zucco, Orfanul Zhao, Fraţii
6. Mircea Albulescu – Luka Laban, Profesionistul
7. Coca Bloos – Danaos, Danaidele
8. –
9. Aceeaşi stare tensionată între oamenii de teatru, care a pornit de la ruptura secţiei de critică de la UNITER.

FLORICA ICHIM

1. –
2. Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès (TNB);** Fuga **de Mihail Bulgakov (Comedie)**
3. Omorul în catedrală
4. Cătălina Buzoianu – Fuga, Patul lui Procust; **Tompa Gábor** – Woyzeck; **Alexandru Dabija** – Orfanul Zhao

5. Arh. Cătălin I. Arbore – Oedip **de George Enescu (Opera Naţională)**

6. Marcel Iureş – Becket, Omorul în catedrală; **Vlad Zamfirescu – Fredrick,** Pelicanul **(debut); Mihai Constantin – Woyzeck**

7. –

8. Teatrul „Bulandra"

9. Numirea lui Nicolae Munteanu şi a lui Amza Săceanu în posturi de consilieri la Ministerul Culturii şi tot ce ţine de păienjenişul din cultura românească.

DOINA PAPP

1. –

2. Fuga **de Mihail Bulgakov (Comedie)**

3. Danaidele; Woyzeck

4. Silviu Purcărete – Danaidele**; Tompa Gábor** – Woyzeck

5. Ştefania Cenean – Danaidele**; Maria Miu** – Trei surori, Julius Caesar

6. Marcel Iureş – Verşinin, Trei surori**; Mihai Constantin – Woyzeck**

7. Coca Bloos – Danaos, Danaidele**; Oana Pellea – Maşa,** Trei surori

8. Teatrul „Bulandra"

9. Neparticiparea UNITER la desfăşurarea Festivalului UTE.

VICTOR PARHON

1. Proştii sub clar de lună **de Teodor Mazilu (T.D. Galaţi)**

2. –

3. Danaidele

4. Cătălina Buzoianu – Pelicanul

5. Ştefania Cenean – Danaidele

6. Radu Beligan – Elwood P. Dowd, Harvey **de Mary Chase (TNB)**

7. Valeria Seciu – Elise, Pelicanul

8. Teatrul „Bulandra"

9. Salariile de mizerie ale actorilor şi personalului de scenă.

LUDMILA PATLANJOGLU

1. Mireasa cu gene false **de D. R. Popescu (TN Cluj)**

2. Omorul în catedrală **de T. S. Eliot**

3. Danaidele

4. Silviu Purcărete – Danaidele**; Cătălina Buzoianu – performanţa scenică din cele patru montări; Alexandru Darie** – Trei surori**; Andrei Şerban** – Oedip

5. Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar – Roberto Zucco, Orfanul Zhao

6. Ştefan Iordache – Generalul Cearnota, Fuga

7. Valeria Seciu – Elise, Pelicanul; **Oana Pellea – Maşa**, Trei surori; **Coca Bloos – Danaos**, Danaidele

8. Teatrul „Bulandra"; Teatrul „Ţăndărică"

9. Marginalizarea spectacolului Oedip **în regia lui Andrei Şerban**

SEBASTIAN-VLAD POPA

1. Iona **de Marin Sorescu (TN Craiova, TN Timişoara)**

2. Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès (TNB)**

3. Romeo şi Julieta **de Shakespeare (TNB, regia: Beatrice Bleonţ)**

4. Cătălina Buzoianu

5. Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon – Orfanul Zhao, Roberto Zucco; **Lia Manţoc** – Pelicanul

6. Mircea Rusu – Axel, Pelicanul

7. Valeria Seciu – Elise, Pelicanul

8. –

9. –

VICTOR SCORADEŢ

1. –

2. Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès (TNB)**

3. Troilus şi Cressida **de Shakespeare (Teatrul de Comedie, regia: Dragoş Galgoţiu)**

4. Dragoş Galgoţiu

5. Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar – Orfanul Zhao

6. Mircea Rusu – Axel, Pelicanul

7. Valeria Seciu – Elise, Pelicanul

8. Teatrul de Comedie

9. Atitudinea guvernului faţă de teatru.

VALENTIN SILVESTRU

1. Carlo contra Carlo **de Paul Ioachim (Teatrul Odeon)**

2. Fuga **de Mihail Bulgakov (Comedie)**

3. Danaidele

4. Cătălina Buzoianu – Pelicanul, Fuga, Patul lui Procust

5. Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon (decoruri); Doina Levinţa (costume)

6. Ştefan Iordache – Generalul Cearnota, Fuga**; Vladimir Găitan – Hludov,** Fuga**; Virgil Ogăşanu – Gherman,** Somnoroasa aventură

7. Valeria Seciu – Elise, Pelicanul

8. Teatrul „Bulandra"

9. Politizarea mizerabilă, sub diverse pretextualităţi, a unor împrejurări şi segmente din viaţa teatrală.

NATALIA STANCU

1. Iona **de Marin Sorescu (TN Timişoara)**

2. Profesionistul **de Dušan Kovačević (TNB)**

3. Danaidele; Orfanul Zhao

4. Cătălina Buzoianu; Alexandru Dabija

5. Ştefania Cenean – Danaidele**; Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar** – Orfanul Zhao

6. Damian Oancea – Iona, Iona **de Marin Sorescu (TN Timişoara); Mircea Albulescu – Luka Laban,** Profesionistul

7. Oana Pellea – Maşa, Trei surori**; Maia Morgenstern – Doamna T,** Patul lui Procust

8. Teatrul „Nottara"

9. Această lume mică divizată.

Simplă notă statistică

1. Proştii sub clar de lună, Iona (2), Somnoroasa aventură, Patul lui Procust, Robespierre şi Regele, Mireasa cu gene false, Carlo contra Carlo (1).

2. Fuga (4), Roberto Zucco (3), Profesionistul (2), Supeul, Victime şi călăi, Sotoba Komachi, Omorul în catedrală (1).

3. Danaidele (8), Orfanul Zhao (3), Fuga, Trei surori, Omorul în catedrală (2), Woyzeck, Romeo şi Julieta, Troilus şi Cresida (1).

4. Cătălina Buzoianu (10), Silviu Purcărete (4), Alexandru Dabija, Tompa Gábor (3), Mihai Măniuţiu, Alexandru Darie, Andrei Şerban, Dragoş Galgoţiu (1).

5. Dragoş Buhagiar – Irina Solomon (10), Ştefania Cenean (5), Lia Manţoc (2), Cătălin I. Arbore, Maria Miu, Doina Levintza (1).

6. Marcel Iureş (6), Ştefan Iordache (5), Mihai Constantin (3), Radu Beligan, Mircea Albulescu, Mircea Rusu (2), Csiky András, Costache Babii, Vlad Zamfirescu, Vladimir Găitan, Virgil Ogăşanu, Damian Oancea (1).

7. Oana Pellea (8), Valeria Seciu (6), Coca Bloos (4), Maia Morgenstern (1).

8. Teatrul „Bulandra" (10), Teatrul „Ţăndărică", Teatrul de Comedie, Teatrul „Nottara" (1).

DE LA CEHOV LA GIRAUDOUX

Scenă din ...există teatru? de Giraudoux/Cehov la ATF

Drumul de la un han înzăpezit din stepa rusă la o scenă de teatru parizian a fost parcurs cu dezinvoltură de studenţii clasei profesorului universitar Florin Zamfirescu (conf. univ. Doru Ana şi conf. univ. Mirela Gorea), în spectacolul **...există teatru?** care a depăşit ţelul mărturisit pedagogic: cel de a oferi cât mai multor studenţi posibilitatea de a se **arăta**, de a etala ce au învăţat şi cum ştiu să folosească mai mult sau mai puţin independent rezultatele studiului.

Personajele din schiţa dramatică într-un act de A. P. Cehov **La drumul mare** sunt adunate întâmplător în aceeaşi încăpere, dar hazardul întâlnirii declanşează destăinuiri neaşteptate. Ca de obicei la Cehov, destinul precede faptele personajelor şi drama rezultă din incapacitatea de a-l ocoli. Pentru a uşura sarcina interpreţilor, montarea impune o anumită egalizare „în jos" care aduce mai curând cu atmosfera şi relaţiile din **Azilul de noapte** decât cu universul lui Cehov. Borţov (Costel Caşcaval) este, de fapt, un alt Tuzenbah, care se sinucide nu într-un duel, ci scufundându-se în alcool, şi nu o variantă a Baronului din **Azilul de noapte**. Misterul sufletului slav, exprimat prin dansuri temperamentale, a fost considerat mai spectaculos decât discreta conştiinţă a decăderii. Dar spectacolul nu tinde spre „fineţuri", ci spre portrete plauzibile sub raport dramatic. Personajele se mişcă cu rost, intervin adecvat în acţiune, cele secundare sunt semnificative fără a fi covârşitoare şi se poate afirma că întreaga echipă contribuie la senzaţia de împlinire pe care o lasă spectacolul. În parametrii daţi, relaţiile funcţionează cu naturaleţe, contribuind la reliefarea conflictului central. La pauză, aflasem despre viitorii absolvenţi că pot face faţă cu succes solicitărilor unui teatru realist, subtil, când e jucat cu simplitate şi credinţă.

Improvizaţia de la Paris, text ocazional scris de dramaturgul francez Jean Giraudoux pentru a-l sprijini pe prietenul său Louis Jouvet într-un moment de conflict cu autoritatea financiară, părea a dovedi în zilele premierei bucureştene că relaţia artistului cu puterea politică sau financiară are ceva etern conflictual şi nesatisfăcător în însăşi esenţa ei. De o parte, inteligenţa şi spiritul ludic, de cealaltă parte, obtuzitatea şi ignoranţa. Funcţionarul (Călin Anastase) venit să verifice utilitatea subvenţiei este stângaci şi ridicol, trupa mimează un respect care de-abia acoperă dispreţul, explodând în cele din urmă în enunţul patetic al necesităţii artei pentru buna funcţionare a plicticosului mecanism reprezentat de autoritate.

De astă dată se joacă împreună cu publicul, considerat aliat în lupta împotriva birocraţiei. Studenţii adoptă cu uşurinţă această nouă convenţie, joaca „de-a jocul" se desfăşoară cu precizie, trista veselie a interpreţilor care îşi asumă destinul sărăciei sigure şi al gloriei incerte dă semnificaţie unui text conceput pentru o împrejurare concretă: în protestul sindical care se desfăşura în Bucureşti la data premierei, studenţii i-au inclus în marş pe Giraudoux şi pe Jouvet. E puţin probabil ca funcţionarii guvernamentali şi parlamentarii din Dealul Mitropoliei să se fi lăsat impresionaţi de această nobilă întărire, dar publicul a vibrat cu înţelegere şi compasiune.

MAGDALENA BOIANGIU

Alt moment din spectacolul clasei prof. Florin Zamfirescu

VIDUL PE TERASĂ

Stând la o masă de plastic sub o umbrelă, priveşti trecătorii, vegetaţia naturală sau artificială, umbrele curtate de vânt, şi ai senzaţia că tot ce a fost şi este, va mai fi. Condiţia de spectator îţi face mai suportabilă condiţia umană. Priveliştea care ţi se deschide însă de pe terasă nu îţi asigură decât o acalmie derizorie, spulberată de vuietul vidului. **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vişniec coboară din obsesia marelui Nimic.

De existenţa golului din noi şi din lucruri ne amintesc personajele textelor concepute ca elemente ale „teatrului descompus". Citându-l pe Vişniec, autorii caietului-program al spectacolului, a cărui premieră, amânată în iunie, a avut totuşi loc în septembrie '95 la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău, au scos în evidenţă fraza: „Tind ca subiectul să fie o poveste simplă, numai atunci ea devine universală". Dar patima deconstrucţiei, atât de familiară postmodernismului, devansează apetitul pentru simplitate al dramaturgului român care „a prins ultimul tren spre Vest". Paradoxal, fragmentarea discursului nu duce la simplificarea, ci la codificarea lui.

Subiectul, în general, e lipsă în acest conglomerat de monologuri pe care, pentru prima dată, a riscat să-l pună în scenă Cătălina Buzoianu, la Bucureşti, mizând pe talentul şi faima unui „cvartet" de vedete: Maia Morgenstern, Horaţiu Mălăele, Mircea Diaconu, Mircea Rusu. Spectacolul era prevăzut şi pentru export, occidentalii (mai exact, francezii) receptând prompt şarmul inovaţiilor tânărului scriitor angoasat din Est.

Cei de la „Eugène Ionesco" şi-au propus să raporteze „teatrul descompus" la realităţile autohtone. Adresat, înainte de toate, publicului citadin, ce s-a format prin selecţia naturală a intelectelor, având privilegiul de a se retrage în încăperi de beton sau pe terase pentru a-şi pune probleme ontologice, bogatul material din **Voci**... trebuia să fie digerat de creierele actorilor basarabeni, aşa încât, ajungând pe buzele lor, să răsune firesc. Procesul de asimilare a ideilor de către interpreţi a decurs într-un context de creativitate, singurul favorabil transpunerii unor structuri verbale în imagini. Spectatorul nu e lăsat doar să asculte textul, ci şi să-l „vadă" şi să se recunoască în el. Aparent rupte unul de altul, fragmentele se atrag, se reunesc într-un întreg, de parcă s-ar aduna la un loc membrele şi organele unui corp sfârtecat. Regizorul Petru Vutcărău a reuşit, cred, să observe şi să fortifice integritatea acolo unde ea părea deteriorată iremediabil. Cei doisprezece actori distribuiţi în spectacol alcătuiesc un organism care, alertat de efectele pustiirii spirituale, suferind de individualism, egoism, primitivism sau de „ismele" provenite direct din regimuri sângeroase, mai are energia de a-şi analiza plăgile, de a se autoironiza şi chiar de a visa. Acest organism se exprimă nu numai prin cuvinte, ci şi prin mişcarea sa neîntreruptă, plină de o graţie excentrică (coregrafia: Angela Doni), dinamica sugestivă a capetelor, braţelor, coapselor nefiind stingherită de veşmintele comode, croite după dicteul insinuant al modei (autoare: Tatiana Popescu).

Bineînţeles, **Vocile...** nu se confundă una cu alta, fiecare având un registru propriu. Astfel, Sufleorul fricii (Borls Cremene) se deplasează liber în spaţiul unui faiset perfid sau al ţipătului de groază; Nebuna liniştită (Margareta Pântea) îşi plimbă cu eleganţă fobiile; Nebuna febrilă (Mihaela Strâmbeanu) are puterea de a respinge cu privirea „melcii pestilenţiali"; Nebuna care vorbeşte în şoaptă (Angela Sochircă) e cu-adevărat înspăimântată de bătăile delicatei sale inimi; Nebuna lucidă (Ala Mensicov) pare capabilă să devoreze „fluturi carnivori", pe care îi imită abil; Cei care spală creiere (Nelly Cozaru, Alina Lungu) extrag din grotesc importante zăcăminte de haz; Alergătorul (Vitalie Drucec) transformă un scaun banal în stadion, apoi într-un soi de aeronavă; Dresorul (Valentin Zorilă) e fratern, chiar patern cu şerpii întunericului; Omul cu calul (Petru Oistric) nu are nevoie de pinteni pentru a-şi struni sensibilitatea şi imaginaţia; Omul-ladă-de-gunoi (Andrei Moşoi) înţelege relaţia dintre umanism şi (im)puritate, aşa încât exclamă râzând-plângând: „Imortalitatea e o ladă de gunoi".

De o arhitectonică sobră, scenele ni se înfăţişează în „lumina orbitoare" şi-apoi, urmând un ritm secret, dispar, absorbite de vid. Ceea ce s-a întâmplat în ele parcă nici n-a fost, dar, cu siguranţă, va mai fi.

IRINA NECHIT

Imagine din Voci în lumina orbitoare **de Matei Vişniec la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău (regia: Petre Vutcărău)**

foto: Marian Antal

TELEPLAY-urile TOAMNEI

Deşi „non-stop" în principiu, teatrul TV şi-a declarat deschisă stagiunea 1995–1996 la 2 octombrie. Bilanţul toamnei poate începe însă şi din septembrie, fiindcă – de exemplu – Dinu Cernescu a prezentat nu doar premiera **Insula** de Mihail Sebastian (cu Irina Movilă, Cristian Iacob, Vladimir Găitan, Theodor Danetti, Dorina Lazăr, Cesonia Postelnicu, Vladimir Ivanov, Niculae Urs), ci şi **Patima de sub ulmi** de Eugene O'Neill (cu Mircea Albulescu, Adriana Trandafir, Florin Piersic jr., Valentin Teodosiu, Constantin Cotimanis), în seria reluărilor programându-se şi **Capul de răţoi** de G. Ciprian, în regia lui Constantin Dicu (protagonişti: George Mihăiţă, Petre Lupu, Paul Chiribuţă, Geo Costiniu, Mircea Albulescu), şi **Stilul smuls** de Ştefan Dimitriu (cu Diana Lupescu şi Mircea Diaconu) în regia lui Eugen Todoran, plus câteva mai vechi şi mai noi preluări: de la Naţionalul ieşean, **Cu cărţile ascunse** de Antonio Buero Vallejo (cu Mihaela Arsenescu-Werner, Sergiu Tudose, Liviu Manoliu şi Tatiana Ionesi) în regia lui Mircea Marin şi, respectiv, Eugen Todoran; de la Naţionalul clujean, **Divorţ în stil italian** de Eduardo De Filippo (cu Melania Ursu şi Dorel Vişan, semnatarul regiei, adaptată pentru TV de către Olimpia Arghir); de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, **Opereta** de Witold Gombrowicz în viziunea lui Cristian Pepino, prelucrată TV de Domniţa Munteanu (cu Ion Muscă, Constantin Ghenescu, Cornel Nicoară, Cristinela Pădure); de la Teatrul Mic, **Mătrăguna** lui Niccolò Machiavelli în direcţia de scenă a lui Dan Micu şi interpretarea lui Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Dinu Manolache, Adriana Şchiopu, Oana Ioachim, Coca Bloos şi Nicolae Dinică; de la Teatrul „Nottara", **Regele moare** de Eugen Ionescu în regia lui Dominic Dembinski, cu Alexandru Repan, Dana Dogaru, Teodora Mareş, Valentin Teodosiu. „Filmoteca de aur" a oferit **Livada cu vişini** a lui Cehov în viziunea veristă a lui Cornel Todea, cu o pleiadă impresionantă de actori: regretaţii Gilda Marinescu, Gina Patrichi, Fory Etterle, George Constantin, Vasile Niţulescu, secondaţi de Tamara Creţulescu, Virgil Ogăşanu, Ştefan Radof, Rodica Popescu.

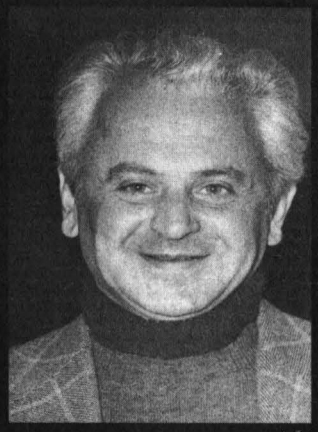
Piesa lui Ion Bucheru **Proiectul „Simaciu"** şi-a găsit în Domniţa Munteanu un admirator de cursă lungă care, după ce a montat-o în stagiunea 1986–1987 la Teatrul de Nord din Satu Mare, a ambiţionat să o reia şi pe micul ecran cu acelaşi protagonist, Petre Nicolae, căruia i s-au alăturat Maria Ploae, Mihai Bisericanu, Ion Pavlescu, Emil Hossu, Ileana Predescu, Radu Duda, Mara Grigore.

Perseverând în „teleplay"-ul de factură onirico-filosofică, Constantin Dicu a dat a treia premieră a toamnei teatrale televizive: **Straniul paradis**, după nuvela „Strania domnişoară Ruth" de Laurenţiu Fulga. Greoaie, dramatizarea, ca şi distribuirea neinspirată a unor actori importanţi (Emil Hossu, Victor Rebengiuc, Petrică Popa, Paul Chiribuţă, Ileana Predescu, debutanta Carmen Stimeriu), evidenţiază penibil patetismul coşmaresc şi propensiunea maladivă spre psihologii obscur abisale. Din cvasi-romantismul funambulesc al originalului nu transpare decât stupida fatalitate a unei iubiri iscate şi consumate cu ocazia greşirii gării. „Glasul roţilor de tren", metamorfozat într-un strident, obsedant lamento violonistic, e ilustrat şi de un nesfârşit periplu într-un oraş oarecare, şi de inchietudini claustrofobe plasate într-o cameră de hotel anostă ori într-un local înţesat de o figuraţie grandilocvent stângace. Cu tot efortul filmărilor în exterior, la gară ori în câte un luminiş, înscenarea unei pasiuni eterice nu convinge, plictiseşte şi chiar enervează, fiind extrem de prăfuită.

Fiorul artei autentice s-a făcut simţit pe micul ecran al TVR într-o seară de septembrie, când s-a difuzat o reprezentaţie de teatru franţuzesc „vechi" de 162 de ani: **Capriciile Mariannei** de Alfred de Musset. Romantismul de secol XIX, discret actualizat prin costume, nu impietează asupra viabilităţii piesei, ce scrutează sufletul omenesc, rămas acelaşi, iar interpreţii (Laure Marsac, Fabrice Michel, Anouk Férjac) jonglează cu sinceritatea şi ingratitudinea, ipocrizia şi puritatea. Supleţea stilului de joc este susţinută şi de aparatul de filmat, care – deşi e vorba de o înregistrare a unui spectacol în desfăşurare pe scenă – nu ignoră avantajul planului-detaliu. O privire, un gest, un obiect, un element de decor sunt decupate sugestiv din atmosfera generală, spaţiul de joc circular fiind periodic „îmbrăţişat" printr-un plonjeu menit să focalizeze atenţia publicului acestui „spectacol într-un fotoliu". O lecţie de rafinament teatral, un teleplay „de sală", datorat lui Lambert Wilson, vedetă de teatru şi film franco-engleză, deopotrivă interpret fermecător şi regizor sensibil, inteligent.

IRINA COROIU

MOARTEA UNUI ARTIST



ADRIAN DOHOTARU

Evident, moartea mea va trece neobservată.
Nu ţin la publicitate, nu vreau să mi se treacă numele funerar
într-o revistă seară: a murit călcat de-un tramvai şi s-a închis într-o cutie de rezonanţă.
Evident, moartea mea va fi un fapt banal de care îşi vor aduce aminte corectorii şi tipografii.
Nu vreau să mă incineraţi, vreau să-mi treceţi trupul prin rotativele de noapte şi să mă fac un ziar.
Celulele mele să fie litere mici de tipar, ca oamenii să rămână o vreme cu ele pe degete.
Duc pe lumea cealaltă teama mea de război şi ultimele ştiri despre dragoste...

Adrian Dohotaru, „Epitaf"

Scrise cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, versurile acestea spun – poate mai bine decât orice panegiric postum – cine a fost Adrian Dohotaru.

Într-o generoasă risipă de sine, a lăsat în urmă-i litere mici de tipar ce alcătuiesc versuri, un roman neîncheiat, piese de teatru.

Îşi spunea cu mândrie „reporter", iar între nenumăratele sale reportaje teatrul a fost culminaţia.

A iritat constant Puterea şi a sfidat cu îndârjire consecinţele.

A fost un om minunat. Drept care a avut enorm de mulţi prieteni şi nu puţini duşmani.

Anii '90 i-au menit o înaltă funcţie de stat. Faptul că avea să şi-o îndeplinească exemplar era firesc. După cum tot firesc era să fie dintre cei foarte puţini care au rămas ei înşişi – în cazul lui, acelaşi om minunat.

Teatrul românesc a pierdut un dramaturg. Cultura română a pierdut un ambasador de excepţie în contactele ei cu lumea largă.

Singura sa trufie a fost o frază.
Evident, moartea mea va trece neobservată...

NICOLAE SCARLAT,
care i-a pus cândva în scenă o piesă şi a pierdut acum un foarte drag prieten

SFÂNTU-GHEORGHE: „Textele nu circulă“

Radu Macrinici

Ne-am obişnuit cu traiectoria de lansare, via Europa, pe care o urmează adesea dramaturgii, în România. Nu ne va mira, aşadar, destinul ciudat al dramaturgului Radu Macrinici, pe care, după un concurs câştigat la Târgu-Mureş (în cadrul colaborării cu London Hostage Productions), l-au „preluat“ câteva scene din Franţa, Belgia, Portugalia, Spania. Piesa **Bibliotecarul**, care i-a deschis drumul, a fost de altfel tipărită cu această ocazie de editura Ambidue din Bruxelles, într-o elegantă ediţie. Între timp, Radu Macrinici a devenit directorul Teatrului „Andrei Mureşanu“ din Sfântu-Gheorghe, unde a purces la „reamenajarea“ instituţiei. Cu ocazia celei de a doua ediţii a Taberei de creaţie pe care o organizează, în colaborare cu ATF şi Centrul de Cultură Arcuş, am purtat o discuţie despre unele dintre proiectele pe care le susţine, cu pasiune şi iscusinţă, la Sfântu-Gheorghe.

– Care era situaţia teatrului din Sfântu-Gheorghe, secţia română, în anul în care aţi venit la direcţie?

– Pot spune că, deja, e mult de-atunci. Sunt aproape patru ani; şi aş vrea să uit acel moment. Mi-a fost destul de greu: eram cel mai tânăr director din ţară, 27 de ani... Legătura mea cu teatrul, până atunci, fusese doar aceea că scriam teatru. Câştigasem un concurs de dramaturgie şi aşa am ajuns director – nu e nici un secret. În primul rând, ce-am găsit acolo? Criză? Da, pentru că nu mai erau actori. Rămăseseră trei, plecaseră doisprezece. Aproape toată acea promoţie ce venise în 1987, la înfiinţarea secţiei, actori care sunt acum la teatre importante, actori ca Oana Ştefănescu, Ionel Mihăilescu, Constantin Cotimanis, Teodora Mareş, Constantin Codrescu, care a fost şi director aici.

– Din ce motive au plecat?

– Pur şi simplu, au plecat acasă. A fost un moment greu pentru teatru, în acel context frământat (1990). Vă daţi seama, cu doi-trei actori nu se poate face mare lucru. La început, am angajat nişte actori din Republica Moldova, care, cât de cât, vorbeau românește. Asta e o problemă – toată lumea ştie, nu insist. Unii s-au adaptat şi au rămas, alţii au fost nevoiţi să plece, iar acum, datorită numărului mare de absolvenţi de la academiile de stat şi particulare, avem o trupă destul de numeroasă ca să ne putem desfăşura normal activitatea.

– Ce înseamnă „normal“ într-un oraş ca Sfântu-Gheorghe, în care trăiesc 20.000 de români?

– **Normal**, adică ce e normal într-un teatru: să ai o trupă competitivă, un regizor angajat şi un scenograf, ceea ce această instituţie nu a avut. Sigur că noi suntem într-o situaţie delicată din cauza publicului, cum spuneaţi. Dar se ştie foarte bine că şi în alte teatre, chiar cu populaţie compact românească, situaţia nu este mai bună. Singura problemă e că încă mai există asperităţi între secţia română şi cea maghiară, din motive de sensibilitate, de istorie, de orgolii, de... „noi am fost primii, voi aţi venit pe urmă“... Tocmai de aceea am încercat să fim un teatru normal, adică să nu ne conformăm unor interese politice care să ne ducă la prezentarea de piese unde inima românească să bată foarte, foarte tare. Tocmai de aceea am ales un repertoriu armonios, cu piese româneşti, dar şi cu texte din dramaturgia universală. Avem un festival internaţional la care, şi la ediţia 1995, au participat trupe din Ungaria, Franţa, Belgia. Şi avem şi această Tabără...

– Mă gândeam, în timp ce-mi vorbeaţi despre relaţiile dintre cele două secţii, că în alte teatre din ţară – Oradea, Satu Mare – unde există secţii similare, atmosfera este alta: o atmosferă de conlucrare, de colaborare. Care să fie explicaţia? Nu cumva aici, la dumneavoastră, s-a cultivat o stare conflictuală?

– Explicaţiile sunt mai multe. Ne-ar trebui mult timp ca să putem afla adevărul relativ. Suntem singurul teatru de limba română din ţară care funcţionează într-un oraş cu populaţie majoritar maghiară şi suntem un teatru fără sponsori, din păcate.

– Dar subvenţia?

– Subvenţia există, însă nu e suficientă, dat fiind că un spectacol costă azi câteva milioane. De asemenea, acest teatru s-a înfiinţat în 1987; colegii noştri maghiari spun că în mod arbitrar, după o directivă „de sus“, ceea ce a deranjat şi mai deranjează încă. Se mai spune că am fost „implantaţi“ aici pentru a contracara prezenţa teatrului maghiar. Au fost, pe tema asta, diferite discuţii, care au stricat atmosfera. Iată, au trecut opt ani de atunci şi totuşi acest conflict subteran se perpetuează. Din fericire, nu e deschis.

– Mi-aţi schiţat mai devreme programul teatrului. Aş vrea acum să detaliaţi puţin, ca să ne facem o idee despre configuraţia repertoriului. Câteva titluri reprezentative, deci.

– O premieră absolută cu o piesă inedită de Romulus Guga, **Moartea domnului Platfus**, în regia unui student (acum a terminat), Gavril Cadariu. A fost un eveniment pentru teatru. Am avut şi un colocviu Guga. Apoi, **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal, montată de un tânăr regizor, Bogdan Voicu, spectacol cu care suntem invitaţi la Bordeaux şi la Périgueux, de către un teatru cu care colaborăm, Théâtre de la Vache Cruelle. Suntem în tratative cu regizorul Ion Mânzatu, Doina Zotincă, absolventă ATF, a montat un spectacol după Plaut şi Terenţiu, cu **Soldatul fanfaron** şi **Eunucul**. Avem un regizor de la Moscova, Alexandr Baranikov, care ar vrea să monteze **Patima de sub ulmi**.

– Câţi actori numără trupa acum?

– Douăzeci. Nu avem însă regizori angajaţi. Lucrăm cu colaboratori. Poate e mai bine aşa, pentru diversitate.

– Să vorbim puţin şi despre această Tabără de creaţie în aer liber de la Arcuş, a cărei iniţiativă, din câte am înţeles, vă aparţine.

– Da, iniţiativa a fost a mea şi am găsit sprijin aici, la Centrul de Cultură Arcuş, în persoana d-lui Străchinaru, iar în persoana d-lui Colceag, decanul Facultăţii de teatru de la ATF, un real interes. Iată, anul acesta a fost din nou aici, la a doua ediţie, împreună cu studenţi de la Târgu-Mureş, clasa profesorului Kovács Levente. Pentru prima dată au participat şi studenţi din Ungaria, de la Békéscsaba.

– Ce scop a urmărit Tabăra?

– Să rotunjească un proiect mai larg, legat de Festivalul de teatru „Atelier“, care colectează montări neconvenţionale în spaţii neconvenţionale, un festival-test, care să arate interesul regizorilor din România pentru acest gen de spectacole. Revenind la Tabără, ea e amplasată în decor natural, neconvenţional, în acest spaţiu – magic, după părerea mea. De asemenea, repertoriul teatrului nostru vrea să se alinieze acestei politici, acestei concepţii.

– Aş vrea să vorbim acum despre dramaturgul Radu Macrinici. Despre trecutul, prezentul şi viitorul unui dramaturg încă netipărit în România, puţin jucat şi încă mai puţin cunoscut. Cum vă situaţi în contextul dramaturgiei contemporane româneşti? Ce părere aveţi despre

teatrul care se scrie azi şi despre modul în care e cultivat pe scenă?

– Mi-e foarte greu să apreciez acest lucru. Se scrie destul de puţin, sau aşa ştim noi. Nu se publică. Există concursuri de dramaturgie, după care piesele zac la Ministerul Culturii şi nu circulă, din păcate. De exemplu, aş vrea să fi avut şi eu în mână acele piese de la concursul „Camil Petrescu". Cred că asta e o problemă. Cât despre ceea ce scriu eu... am mai spus. Scriu pentru scenă, nu pentru fotoliu. Cred în virtuţile cuvântului, chiar în această perioadă în care regizorii îl mai neglijează în montările lor.

– Care sunt dramaturgii pe care îi iubiţi?

– Cred că iubesc piese, mai degrabă. Dramaturgi? Depinde. Dramaturgi români contemporani?

– Asta trebuia să fie întrebarea, pentru că sunteţi un scriitor al acestui timp.

– Îmi place Matei Vişniec. Îmi place şi Alina Mungiu. **Evanghelıştli**, piesa ei, mi se pare...

– Vi se pare normal ce s-a întâmplat cu piesele ei, unele chiar premiate?

– Eu ştiu că dacă Andrei Şerban ar fi rămas la Naţional, piesa s-ar fi montat. Nu mi se pare normal ce s-a întâmplat şi dacă ne temem de cuvânt, de teatru, e grav.

– Ce credeţi despre cei care se tem de şansele acestor piese de a ajunge la public? Sunteţi şi director de teatru. Dumneavoastră riscaţi?

– În general da, pentru că altfel ar fi plictisitor. Dar, repet, textele nu circulă. Exista înainte o colecţie, a ATM parcă, dar nici aceea nu se ocupa de piese româneşti.

– În ultima vreme s-a făcut multă publicitate unei edituri specializate în tipărirea pieselor de teatru – Expansion. Sunteţi, bănuiesc, la curent.

– Da... Expansion tipăreşte numai anumiţi autori. Este un circuit închis acolo, în care unii nu pot intra. Numele sunt, în general, cunoscute. Nu cred să fi pătruns vreun „intrus". Au fost publicaţi în special dramaturgii aparţinând grupului Dragon.

– Piesa dumneavoastră Bibliotecarul **a fost tipărită în limba franceză de o editură din Bruxelles. Cum s-a întâmplat acest lucru?**

– Piesa s-a jucat în limbile franceză, spaniolă şi portugheză, la Paris, Bruxelles, Madrid şi Lisabona, în cadrul unui proiect al Comunităţii europene, la care eu am fost selectat din România. Au candidat autori din ţări cu limbi romanice. Piesa a plăcut şi aşa a ajuns să fie tipărită la Bruxelles, deşi editorul nici nu mă cunoştea. Dar pentru ei nu contează asta.

DOINA PAPP

Festivaluri

TIMIŞOARA
Între performanţe şi restanţe

La 15 ani de la prima sa ediţie, Festivalul dramaturgiei româneşti, iniţiat cu aportul substanţial şi pătimaş al regizorului Ioan Ieremia (astăzi, directorul Naţionalului timişorean), a fost onorat de prestigioase scene din ţară, cărora li s-au adăugat, pentru prima dată acum, trupe din Republica Moldova, Franţa, Germania, Iugoslavia şi Ungaria. Desfăşurată într-o toamnă foarte bogată în festivaluri, manifestarea de la Timişoara a reuşit să dea seama, în bună parte, atât de atitudinea teatrelor noastre faţă de soarta dramaturgiei româneşti, cât şi de unele lumini sau umbre ivite astăzi pe genericul artei spectacolului.

Foarte multe absenţe

În ciuda strădaniilor depuse de organizatori şi de „selecţionerul" Valentin Silvestru (calificativul l-am reprodus din caietul-program al festivalului), care a condus cele trei colocvii consacrate dramaturgiei româneşti şi spectacolelor pe care aceasta le prilejuieşte, afişul festivalului a evidenţiat din start absenţa unor importanţi dramaturgi ai perioadei '70–'90 şi, mai ales, a pieselor scrise după evenimentele din decembrie 1989. Două texte de Matei Vişniec, **Buzunarul cu pâine** (în regia lui Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ) şi **Trei nopţi cu Madox** (Teatrul Guichet Montparnasse din Paris), au „salvat" oarecum imaginea mult prea fragilă a dramaturgiei noastre de astăzi, aşa cum se oglindeşte ea în repertoriul actualităţii teatrale – motiv pentru care (încă) tânărul dramaturg stabilit la Paris a şi primit Premiul de dramaturgie din partea Uniunii Scriitorilor. Cu câte un titlu au figurat regretatul Teodor Mazilu (**Proştii sub clar de lună**, în regia lui Ioan Ieremia, la Teatrul Naţional timişorean) şi Marin Sorescu (**Iona**, pe aceeaşi scenă şi sub aceeaşi iscălitură regizorală), dincolo de care opţiunile participanţilor s-au numit I. L. Caragiale, Eugen Ionescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Muşatescu, G. M. Zamfirescu şi Mihail Sebastian. Aşadar, în competiţie, nici dramaturgii prolifici de ieri, în frunte cu D. R. Popescu (singurul care se dovedeşte şi astăzi la fel de prolific), regretatul Ion Băieşu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Mihai Ispirescu, nici alte lucrări din opera marelui Teodor Mazilu, abordate în trecut cu neistovită hărnicie şi iscusinţă profesională. Au lipsit cu desăvârşire condeie mai de curând ivite în spaţiul creaţiei dramaturgice – cum este acela al Alinei Mungiu –, intens mediatizate în urma concursurilor de profil sau a eforturilor întreprinse de edituri ca „Expansion", Unitext ş.a.

Dramaturgii (aşa cum ne-au dovedit-o la faţa locului, prin viu grai, Iosif Naghiu şi Marin Sorescu) dau vina pe conducerile şi pe secretariatele literare ale teatrelor. Mulţi dintre regizorii cu care am stat de vorbă mai apoi despre acest aspect (Alexandru Tocilescu, Dan Micu, Alexa Visarion, Mircea Cornişteanu) susţin că primii vinovaţi sunt chiar dramaturgii, care „nu sesizează unele nevoi de înnoire a scrisului lor" şi „nu s-au deprins să lucreze direct cu regizorii" în condiţiile manageriale preconizate de năzdrăvana noastră economie de piaţă. Fără a da verdicte, trebuie spus că nici Ministerul Culturii nu are meritul unor iniţiative eficiente şi nici al susţinerii financiare a programului (important pentru fiecare cultură naţională) de promovare a dramaturgiei originale. Iar concursurile, fără a le minimaliza importanţa, ne-au arătat că nu pot să asigure, ele singure, reuşita periplului de la text la expresia lui scenică.

Tot la „capitolul" absenţelor e bine să amintim şi neparticiparea notabilităţilor – prefect, primar – la aceste manifestări menite, totodată, a celebra istoria teatrului timişorean, fapt care ilustrează, şi el, raportul dintre Puterea locală şi instituţiile teatrale, tocmai într-un timp când se preconizează descentralizarea vieţii Thaliei. Să fie tot economia de piaţă aceea care răpeşte multor reprezentanţi ai Puterii „apetitul" pentru cultură şi sârgul întru înflorirea ei?

Ipostazele succesului

Festivalul timişorean ne-a oferit câteva reprezentaţii de remarcabilă altitudine intelectuală. În fruntea lor, spectacolul Teatrului „Bulandra", cu **Patul lui Procust**. Folosind un decupaj bogat în conotaţii ce valorifică textul (inclusiv „subsolurile") marelui scriitor şi urmăreşte, într-o succesiune cinematografică, dimensiunile lirico-sentimentale, politico-sociale şi filosofice ale conflictului, regizoarea Cătălina Buzoianu construieşte un spectacol de mare adâncime psihologică şi emoţională, cu ingenioase ruperi de ritm şi cu un permanent halou de poezie şi mister, ce restituie farmecul şi sacralitatea teatrului însuşi. Chiar dacă prima parte pare mai puţin „legată", iar unele secvenţe, de

un comic grotesc, consacrate politicianismului deşănţat, riscă să spargă unitatea întregului, chiar dacă zelul interpreţilor este pe alocuri subminat de o frazare precipitată, reprezentaţia (în scenografia creată de Doina Levintza – costume şi Marius Alex. Dumitrescu – decor, şi cu inspirate sugestii muzicale compuse şi interpretate de A. G. Weinberger) se constituie, indiscutabil, într-un eveniment teatral şi cultural. Ea impune veritabile creaţii actoriceşti (Maia Morgenstern, Marius Iosif Capotă, Zoltan Octavian Butuc), alături de care se fac remarcate nu puţine nume deja cunoscute (George Ivaşcu, Mihai Bisericanu, Maria Junghietu, Florin Piersic jr.) sau purtătoare de frumoase promisiuni (Daniela Nane, Adina Cartianu, Marcela Motoc), din rândurile celui mai tânăr „val" al slujitorilor scenei.

O altă montare de neîndoielnică densitate a semnificaţiilor lirico-filosofice, în care textul sorescian se încarcă de interesante reverberaţii în actualitate, a fost aceea cu **Iona**. Iscusinţa regizorului Ioan Ieremia şi harul actorului Damian Oancea ne-au condus către templul unei frumuseţi mistice, întregul miez metafizic al textului deslușindu-se cu o limpezime exemplară, unanim apreciată de public şi de specialiştii prezenţi.

Dacă, pe de-o parte, virtuţile regizorale (Dan Micu) şi interpretative (Răzvan Ionescu, Ileana Stana Ionescu, Teodora Mareş, Eugen Cristea, Cesonia Postelnicu) ale spectacolului **Anton Pann**, adus de Teatrul Naţional din Bucureşti, şi, pe de altă parte, „citirea" scenică savuroasă de către Mircea Cornişteanu a **Nopţii furtunoase**, la Naţionalul din Târgu-Mureş, au fost reliefate deja în paginile revistei, o plăcută surpriză în festival ne-a dăruit-o trupa „Ljubiša Jovanović" din Sabac, Iugoslavia, cu **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu, în regia şi scenografia lui Nikita Milivoijević. Instinctul comic remarcabil al unor interpreţi, în frunte cu Ivan Tomasević, neastâmpărul imaginaţiei regizorale, care face dintr-un ceas cu cuc un adevărat personaj şi, totodată, un laitmotiv plauzibil şi, mai înainte de toate, verva contagioasă cu care sunt dezvăluite sancţiunile şi sarcasmul textului ionescian cu privire la derizoriul condiţiei umane aduc şi ele argumente încurajatoare în favoarea acestui festival internaţional şi a viabilităţii „confruntărilor" sale pe solul dramaturgiei naţionale.

Un loc aparte în cadrul impresiilor îl ocupă spectacolul timişorenilor cu **Proştii sub clar de lună**, la care Ioan Ieremia a semnat regia, ilustraţia muzicală şi coregrafia, fiind totodată şi coautor al decorurilor, alături de Emilia Jivanov, acesteia rămânându-i să realizeze integral doar costumele. Apelând la „poetica artei naive", după cum singur mărturiseşte, regizorul a năzuit să amplifice dimensiunea burlesc-absurdă a personajelor, a relaţiilor dintre ele. Nu acea discrepanţă dintre aparenţă şi esenţă (îndeobşte valorificată de numeroasele montări cu piesele lui Mazilu) ce îi apropie într-un fel pe eroii autorului de comicul inconfundabil al personajelor caragialeşti îl preocupă aici pe Ioan Ieremia, ci încercarea de a le conferi însemnul total al inadecvării la o scară coerentă de valori, ceea ce îi face stupizi, groteşti, înduioşător de ridicoli, atât „pe dinăuntru", cât şi „pe dinafară". O distribuţie numeroasă, în frunte cu Traian Buzoianu (Gogu), Ana Ionescu (Clementina), Delia Sabău (Ortansa), Alexandru Bairactaru (Emilian), Irene Flamann Catalina şi Larisa Stase-Mureşan (alte Clementine), duce greul acestei montări ambiţioase, cu interstiţii muzicale şi coregrafice, nu întotdeauna motivate şi bine articulate, în care „cheia" descifrării partiturilor e ici-colo pierdută sau ne lasă a întrezări o lipsă de omogenitate ce pune sub semnul întrebării unitatea stilistică a întregului. Incitant până la un punct, apoi gata-gata să dea semne de lâncezeală, căci emfaza împinsă spre grotesc, mai ales de interpretul personajului principal, Gogu, devine la un moment dat monotonă, spectacolul are însă darul de a oferi o viziune regizorală nouă, distinctă, în seria bogată a spectacolelor cu piesele lui Mazilu. Dar, aşa cum se întâmplă chiar în arta „naivilor", voit sau nu, meşteşugul (parodic) se substituie uneori ingenuităţii: în acele clipe, peste reprezentaţie pluteşte aerul unor lumi paralele (text şi spectacol), care se încăpăţânează să nu se întâlnească.

Damian Oancea în Iona de Marin Sorescu la TN Timişoara (regia: Ioan Ieremia)

Tot în zona realităţilor pozitive ale festivalului pot fi plasate şi **Scaunele** de Eugen Ionescu, prezentat de Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia, George Tudor), remarcabil prin emoţie şi simplitate, sau **Buzunarul cu pâine** (Piatra-Neamţ), în care regizorul Nicolae Scarlat foloseşte un limbaj metaforic de o notabilă persuasiune, prin aportul unui tandem actoricesc fermecător (Liviu Timuş – Tudor Tăbăcaru). Adăugând unele reuşite parţiale (actoriceşti), ivite în spectacolele aduse la Timişoara de sibieni (**Domnişoara Nastasia**), de Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău (inepuizabilul Igor Chistol întruchipând-o pe Chiriţa în culori violente, năucitoare) sau de Teatrul „Kevesi Sándor" din Zalaegerszeg (**Steaua fără nume**, unde biroul şefului de gară era „mai real" decât realitatea), ne explicăm succesul acestui „Autor 95", Festival internaţional al dramaturgiei româneşti.

De la nedumerire la dezamăgire

Juriul, prezidat de valorosul regizor şi om de cultură Ion Ungureanu, a judecat cele văzute cu competenţă, dar şi cu largheţe. Faptul a condus la un număr-record de premii, care au împrumutat festivalului o aură de calitate mult superioară mediei spectacolelor participante. Este un păcat mai vechi pe plaiurile mioritice, iar generozitatea cu care sunt decernate, de pildă, premiile „ex aequo" poate da satisfacţii participanţilor, dar riscă să sfideze criteriile estetice necesare unui festival care se respectă. Pe de altă parte, a supraevalua un spectacol cu stridenţe evidente, cum a fost **Chiriţa în provincie** (datorită, probabil, conotaţiilor lui politice - remarcabile, desigur), printr-un premiu „de originalitate", în timp ce reprezentaţii de certă onestitate profesională şi cu notabile evoluţii actoriceşti (**Scaunele**, **Buzunarul cu pâine**) nu au fost gratulate nici măcar cu o „diplomă de participare" mi se pare încă un izvor de nedumerire.

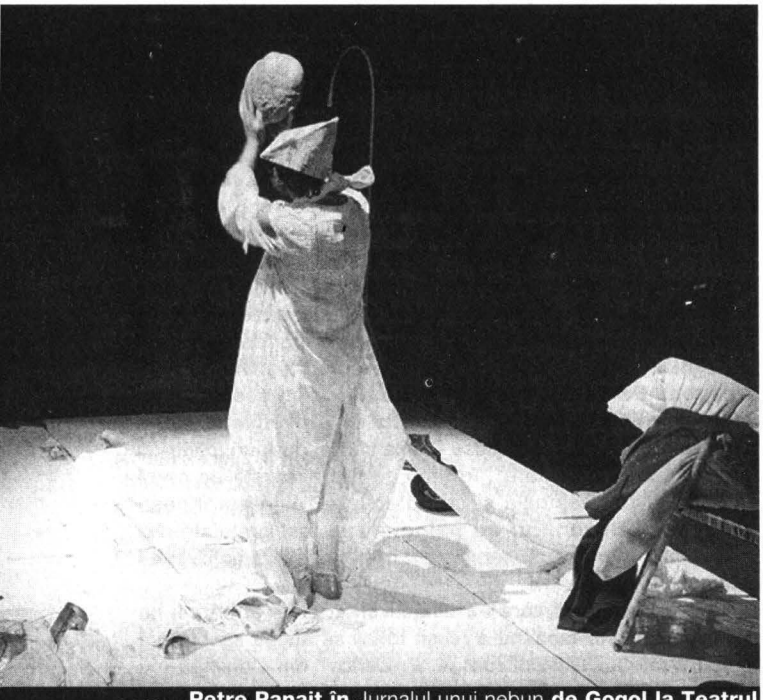
Ploaia de premii care i-a binecuvântat chiar şi pe cei nu îndeajuns de merituoşi nu a reuşit totuşi să atingă spectacole precum cel al Teatrului rus „A. P. Cehov" din Chişinău (cu **Titanic-vals**), cel al Teatrului Guichet Montparnasse din Paris (**Trei nopţi cu Madox**) sau cel al Teatrului „apropos" din Bergisch Gladbach, Germania (**D-ale carnavalului**), pe când onoarea trupei maghiare a fost salvată de un premiu de interpretare oferit de Asociaţia Umoriştilor Români. Unii au şuşotit că aceste reprezentaţii ar fi o nevinovată expresie a turismului cultural. Alţii au fost de părere că, parafrazându-l pe Ion Eliade Rădulescu, trebuie să folosim îndemnul ca, oriunde şi oricum, piesele româneşti să fie jucate, să vadă lumina rampei pe cât mai multe scene din ţară şi din străinătate. Personal, aflându-mă într-o sală cu mulţi vorbitori de limbă germană şi fiind nedumerit de răceala acestei săli în faţa spectacolului german cu **D-ale carnavalului**, m-am gândit că simplul impact dintre trupele străine şi piesele româneşti, neînsoţit de satisfacţii artistice, nu aduce vreun câştig nici bravilor artişti care se încumetă să ne „descopere", nici dramaturgiei naţionale.

ION PARHON

ORADEA

După douăzeci de ani

Seria autumnală a festivalurilor ce continuă să prolifereze la noi a fost deschisă, în actualul sezon, de Săptămâna teatrului scurt, desfăşurată la Oradea, între 2 şi 8 octombrie. Astfel, unul dintre cele mai vechi festivaluri din ţară (această ediţie, a X-a, marchează, dată fiind periodicitatea bienală a manifestării, 20 de ani de supravieţuire bravă) a făcut concurenţă aceluia numit „Autor '95" şi programat, în aceeaşi perioadă, la Timişoara. Câtă vreme asemenea concomitenţe vor să ilustreze bogăţia vieţii teatrale (ori să creeze iluzia ei) şi să-i pună pe cei interesaţi de a vedea **toate** festivalurile într-un veritabil „embarras du choix", lucrurile sunt în ordine. Când, însă – aşa cum s-a întâmplat –, feluriţi indivizi nevricoşi descoperă aici perfide manevre de culise, ba ale „Puterii", ba ale „Opoziţiei", care urmăresc, vezi dumneata, să contracareze un festival al „Opoziţiei" printr-unul al „Puterii" şi viceversa, împrejurarea devine alarmantă. Dar, cum de creiere paranoice (ca şi de organizatori inabili) nu ducem lipsă nici într-o parte, nici în cealaltă, e bine, cred, să ne ţinem firea şi să lăsăm politica într-ale ei şi teatrul într-ale lui; chiar dacă asta înseamnă să avem



Petre Panait în Jurnalul unui nebun **de Gogol la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Anca Bradu-Panazan)**

30 de festivaluri pe stagiune, dintre care 15 să se petreacă simultan...

Precedat, în primăvară, de un concurs dramaturgic de profil, la care s-au acordat doar un premiu III (Paul Cilianu) şi două menţiuni, fapt ce neliniştește cumva în privinţa viitorului naţional al acestei specii literare, teatrul scurt, festivalul orădean a inclus, pe parcursul a şase zile, nouăsprezece reprezentaţii aspirante la cele cinci premii puse în joc (pentru că, şi aici, reuniunea este, de fapt, o competiţie). Au mai fost, în afara acestora, alte şapte spectacole, mai lungi ori mai scurte, din ţară ori din vecini (Ungaria şi Republica Moldova), colocvii, lansări de carte. Fără îndoială, ca număr şi varietate a ofertelor, Săptămâna (parte integrantă a Lunii culturii orădene) s-a întrecut pe sine, comparativ cu alte ediţii la care am asistat, întrecând uneori şi capacitatea managerială a organizatorilor; nu însă în mod catastrofal, trebuie să adaug, aşa încât minusurile de rigoare administrativă şi plusurile de solicitudine prietenească au alcătuit, până la urmă, o atmosferă de haos vesel şi chiar agreabil.

Prin varietate s-au remarcat, la rândul lor, şi spectacolele invitate în concurs. De la **Dama cu camelii** a TNB, interesantă încercare de teatru-dans a studentului coregraf Răzvan Mazilu (montarea a candidat la Marele premiu, obţinând însă premiul de interpretare feminină prin protagonista Maia Morgenstern), la **Diaspora, rădăcinile mele**, realizat, în coproducţie, de Théâtre de l'Ancre şi de Centrul de Imigrare din Charleroi – Belgia, pe textele poetice ale Monicăi Săvulescu-Voudouris adaptate pentru scenă de Myra Iosif-Fischmann, reprezentaţie concepută de actriţa-regizoare Madeleine Fabrice cu adresă socială declarată, spectacolele au acoperit o scală expresivă foarte amplă. Am ales exemplele de mai sus pentru că ele se situează, într-un fel, la extreme: stilizare formală accentuată, pe de o parte, demers conţinutist cu intenţie „pedagogică", pe de altă parte; ambele putând coexista, în liniște, sub acelaşi soare al teatrului. (O paranteză: chiar dacă spectacolul belgian – gândit, de altfel, spre a fi jucat în mijlocul publicului, nu pe scenă „italiană", ca la Oradea, nu se impunea prin virtuţi regizorale ori actoriceşti ieşite din comun, nimic nu justifica respingerea lui insolentă de către unii condeieri „subţiri", atât de subţiri că te întrebi cum de nu dispar din peisaj. Între adularea necondiţionată şi repudierea agresivă a tot ce e „străin", rămâne loc destul pentru reacţii normale.) La aceiaşi poli s-au plasat, întrucâtva, cele două reprezentaţii sosite de la Chişinău, respectiv **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vişniec, regizată, la Teatrul „Eugène Ionesco", de Petru Vutcărău, şi **Noi** de Constantin Cheianu, pusă în scenă la Teatrul „Luceafărul" de Mihai Fusu. Dacă cea dintâi izbuteşte o frumoasă transcriere în termeni teatrali a monologurilor mai degrabă lirice ale lui Vişniec, prin mijloacele de acum verificate ale acestei talentate trupe şi ale mereu surprinzătorului Vutcărău (pregnanţă vizuală, plasticitate de grup, antrenament profesional ireproşabil), cea de a doua nu depăşeşte nivelul unui montaj agitatoric – altfel, inteligent construit. Diferenţa de calitate s-a reflectat şi în palmares: în timp ce **Voci...** a obţinut Marele premiu pentru spectacol, premiul special al juriului (coregrafa Angela Doni) şi nominalizarea la premiul de regie, **Noi** s-a întors acasă doar cu diploma de participare oferită tuturor oaspeţilor.

Continuând identificarea extremelor, trebuie spus că polarizarea cea mai netă s-a manifestat în spectacolele teatrului-gazdă. Secţia română a acestuia s-a înscris în concurs cu două producţii: premiera pe ţară **Aproape o pădure** de Ana Ripka-Rus şi monodrama **Jurnalul unui nebun** de Gogol. Ambele – montate de regizoare tinere (debutanta Iustina Prisăcaru şi nu-demult-absolventa Anca Bradu Panazan); ambele – jucate cu publicul urcat pe scenă; ambele – presupunând notabile cheltuieli de energie (şi nu numai) prin amenajarea şi folosirea spaţiului. Până aici, numai asemănări; dar numai până aici. Pentru că, dacă prima reprezentaţie a provocat, prin lipsa totală a oricărui sens, o consternare unanimă (autoarea însăşi declara că nu şi-a mai recunoscut piesa în spectacol), cea de-a doua, lucrată regizoral cu migală şi sensibilitate (o gradare mai subtilă a evoluţiei psihice şi dramatice a eroului era, totuşi, necesară), jucată intens de Petre Panait şi beneficiind de scenografia

Moment din Dama cu camelii **după Al. Dumas-fiul la TNB (regia şi coregrafia: Răzvan Mazilu)**

elocventă a Vioarei Bara, şi-a adjudecat numeroase aprecieri, precum şi premiul de interpretare masculină şi pe cel de scenografie (precum şi nominalizarea la premiul de regie). Diferenţe, de viziune dar şi calitative, au existat şi între cele două versiuni – Teatrul Odeon din Bucureşti, regia: Diana Manole, şi Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe, regia: Bogdan Voicu – ale piesei lui Fernando Arrabal **Picnic pe câmpul de luptă**; o montare în cheie realistă, cu haz şi, totodată, cu dramatism, bine „acoperită" actoriceşte – una, o lectură cu pretext oniric, regizată ezitant şi jucată aproximativ – cealaltă (care a fost totuşi nominalizată pentru scenografia lui Deák Barna).

Mai palid reprezentat, capitolul „surprize" a impus decisiv spectacolul Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara cu **Soldaţii** de Robin White: o mizanscenă solidă, cu momente de emoţie adâncă, o interpretare precisă şi o scenografie expresivă i-au adus, pe lângă trofeul pentru regie, atribuit lui Gáll Ernö din Ungaria, nominalizări la toate celelalte categorii de premii. Impresii pozitive a produs şi montarea Teatrului „Arlechino" din Braşov cu **Buzunarul cu pâine** de Matei Vişniec, în regia interpreţilor Vitalie Bichir şi Marius Cisar (primul, nominalizat pentru rol masculin), precum şi aceea a Teatrului Naţional din Târgu-Mureş, secţia maghiară, cu **Madárka** (Mica pasăre) de William Wharton (regia: Kincses Elemér), al cărei protagonist, Kozsik József, a fost la un pas de premiul cuvenit celui mai bun actor. A interesat, dar a şi exasperat prin lungime **Piesă cu repetiţii** de Martin Crimp, adusă de Naţionalul târgumureşean în regia lui Theodor Cristian Popescu, actriţa Diana Văcaru dobândind o binemeritată nominalizare pentru cele trei roluri susţinute aici. Deasupra liniei de plutire s-a aflat şi reprezentaţia teatrului particular Kiss Stúdió din Oradea cu piesa **Cofetăreasa** de Molnár Ferenc (regia: Kovács Levente), în care mi-a plăcut mai ales jocul lui Dobos Imre.

În zona cenuşie (culoare foarte periculoasă în artă) au navigat, mai voinicește, mai obosit(or), cu excepţia cazurilor deja pomenite, spectacole precum **Escurial** de Michel de Ghelderode al Naţionalului clujean (regia: Dorel Vişan), în ciuda prezenţei în distribuţie a unui actor cu renumele lui Marius Bodochi, **În seara asta repetăm Shakespeare** după Ion Sava (Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, regia: Marius Rogojinschi), **Colecţia** de Harold Pinter, regizat la Baia Mare de Romeo Bărbosu (mai interesantă s-a arătat reprezentaţia hors-concours cu premiera pe ţară **Sotoba Komachi** de Yukio Mishima), **Peşte în patru** de Wolfgang Kohlhaase şi Rita Zimmer (secţia maghiară a teatrului orădean, regia: Seregi László), **Melodie varşoviană** de Leonid Zorin, pus în scenă de Virgil Tănase, sub firma Teatrului de Comedie, ori **Electra** de Sofocle, montat, la Teatrul German din Timişoara, de Cristian Hadji-Culea cu stupefiante „împrumuturi" din **Phaedra** lui Purcărete.

Am înşirat toate reprezentaţiile participante la festivalul-concurs de la Oradea – riscând astfel să produc sastisirea lectorului – nu numai pentru a sugera misiunea deloc simplă a juriului prezidat de Leopoldina Bălănuţă, ci şi pentru a (re)aminti că teatrul scurt cuprinde o considerabilă diversitate de titluri ispititoare (şi câte încă, şi cât de bune, au rămas pe dinafară!...). Este, cred, o recoltă aptă a stimula fantezia oricărui regizor, şi mai ales a debutanţilor. O carieră lungă se poate face şi cu piese scurte.

ALICE GEORGESCU

Scenă din Soldaţii **de Robin White la Teatrul „Csiky Gergely" din Timişoara (regia: Gáll Ernö)**

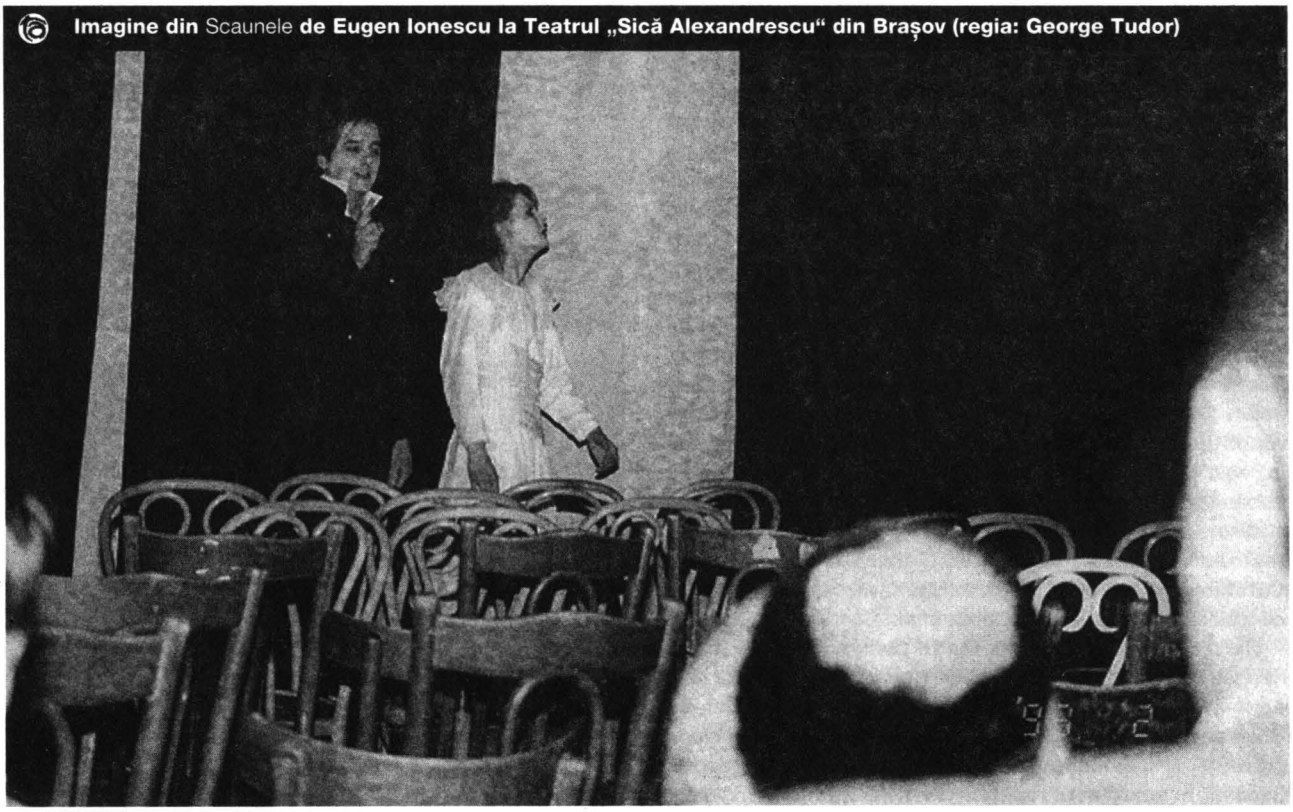
GALAŢI

Profil mişcat

Să scrii despre un festival din care n-ai văzut decât trei spectacole, el cuprinzând, în opt zile, treisprezece reprezentaţii (cel puţin în programul publicat), poate părea un lucru cu totul neserios, chiar dacă e vorba despre un festival de comedie. În realitate, situaţia nu este atât de dramatică, pentru că, datorită (era să zic „din cauza") consistentului nostru regim festivalier, am avut ocazia să văd, la alte reuniuni (cu, firește, alte „profiluri"), alte trei dintre montările care mi-au scăpat la Galaţi. Şi, apoi, fie şi numai parcurgerea listei spectacolelor invitate îi poate prilejui comentatorului, mai ales în cazul unei manifestări cu temă ferm delimitată, observaţii interesante. Iată de ce îmi iau inima-n dinţi şi scriu, totuşi, despre Festingal 2, adică a doua ediţie a Festivalului Internaţional de teatru Galaţi, care s-a petrecut între 9 şi 16 octombrie '95.

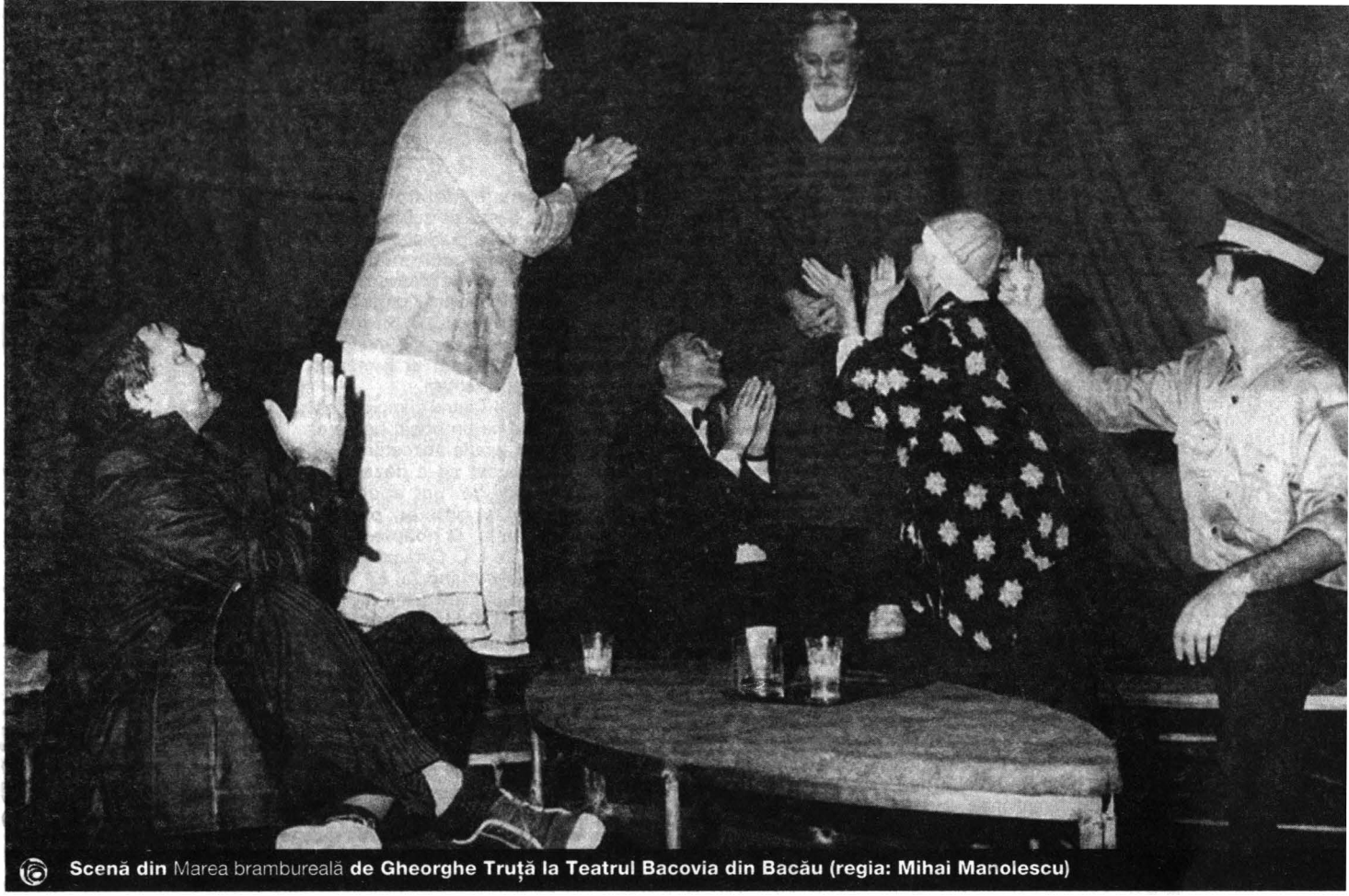
Mai întâi, observaţiile indirecte, deduse, parţial, din afişul festivalului. Genericul ediţiei, „Puterea Comediei – Comedia Puterii", făgăduia spectacole în primul rând comice şi în al doilea rând, politice (desigur, rândurile pot fi inversate). Sau, dacă nu şi comice, şi politice, atunci măcar hotărît comice. Or, chiar reprezentaţiile care au deschis reuniunea – **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal (Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe) şi **Scaunele** de Eugen Ionescu (Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov) – nu aveau nimic a face nici cu politica, nici cu ceea ce se înţelege în mod normal prin comedie; oricum, nu intenţionat. E drept că teoriile moderne au extins sfera noţiunii până la a o forţa să includă, practic, orice, dar nu cred că publicul obişnuit e la curent cu ele, aşa că spectatorii gălăţeni trebuie să se fi mirat îndestul asistând, în cadrul unui festival de comedie, la aceste spectacole – merituoase, altminteri, dintr-un punct sau altul de vedere. (Întrucât ambele montări au avut parte de cronici amănunţite în numerele anterioare ale revistei, nu voi insista asupra lor, şi nici asupra altora, aflate în aceeaşi situaţie.) Şi, dacă un titlu precum **Vai, tăticul, bietul, zace, / în dulap de-un an încoace / mămica l-a spânzurat / într-o fustă şi-un halat** de Arthur Kopit (Teatrul Naţional din Bălţi, Republica Moldova) provoacă automat râsul – spectacolul, ziceau cei ce l-au văzut, nu era deloc ilariant –, unul precum **Eu şi tu** de Paul Geraldie, cum grăieşte programul, nu poate anunţa o reprezentaţie hazoasă decât în cazul, puţin probabil, că porneşte de la o scriere cu totul diferită de cunoscutul ciclu de poeme „Tu şi eu" (Toi et moi) al lui Paul Géraldy... Cum, însă, Teatrul „Stefan Kirov" din Sliven, Bulgaria (proprietarul montării), nu s-a prezentat la festival, enigma va rămâne în veci nedezlegată. În zona de atenţie prefigurată de organizatori au intrat poate, judecând după titlu, **Politicienii** de Racio Stoianov, adus de Teatrul 199 din Sofia, şi, judecând după filmul celebru, **Cabaret** de Joe Masteroff, produs de Teatrul German din Timişoara; a intrat cu siguranţă, deşi pe uşa unui comic cam grosuţ şi a unei „politizări" cam subţirele, **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri, montată de Petru Vutcărău la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău. Şi, pentru a ne păstra în aburii ipotezelor fericite, poate şi alte spectacole, dintre cele pe care nu le-am văzut. Cred însă că un festival atât de strict profilat (în speţă, pe un gen dramatic) nu trebuie să-şi permită nici o tragere la temă, cum se spune în limbaj rebusist – şi la Galaţi au fost mai multe –, căci, altfel, îşi riscă însăşi raţiunea de a exista.

Trecând la constatările izvorîte din experienţa nemijlocită, aş spune că intenţiile acestei ediţii a Galei au fost acoperite întocmai de spectacolul gazdelor cu versiunea Adinei Zeev după



Imagine din Scaunele **de Eugen Ionescu la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia: George Tudor)**

foto: Traian Bota



Scenă din Marea bramburească **de Gheorghe Truță la Teatrul Bacovia din Bacău (regia: Mihai Manolescu)**

Revizorul lui Gogol, montarea concepută de Adrian Lupu ilustrând atât „puterea comediei", cât și, mai ales, „comedia Puterii" în manieră pe deplin convingătoare. Chiar îți dă târcoale bănuiala că titulatura festivalului a fost aleasă în funcție de ceea ce teatrul gălățean avea deja „în stoc". Dacă așa s-a întâmplat, ideea nu e deloc condamnabilă ca atare; bine ar fi fost însă ca ea să-și fi găsit susținere și prin spectacolele oaspeților, căci mai glorios e să fii primul între egali decât... Oricum, în ce privește forța râsului, **Revizorul** și-a aflat un concurent solid în reprezentația Naționalului târgumureșean cu **O noapte furtunoasă**, expertul în „caragialeologie" Mircea Cornișteanu propunând nu numai o actualizare defel agasantă (dar și defel epatantă) a conflictului, ci și rezolvări scenice inteligente, foarte spirituale și, cele mai multe, cu totul noi ale situațiilor și replicilor. Ultimul spectacol pe care l-am văzut la Galați a sosit de la Bacău și a adus în festival acea pasăre tot mai rară numită „premieră absolută" – nu a unei piese lapone ori nepaleze, ci a unei piese românești. **Marea Bramburească** de Gheorghe Truță este unul dintre textele remarcate și recomandate spre reprezentare (iar nu premiate, cum circula zvonul) de juriul ediției 1994 a Concursului de dramaturgie „Camil Petrescu" inițiat de Ministerul Culturii. Recomandarea a fost pusă în practică de Teatrul Bacovia și de invitatul său, regizorul Mihai Manolescu. Din dorința, pesemne, de a face un spectacol mai „prizat" de public, realizatorii au aplicat subiectului, despre care n-aș zice că e tocmai hazos – un medic cunoscut, retras într-o existență mediocră și blazat mizantropică, primește vizita unui prieten ce se declară definitiv și iremediabil disperat, scârbit de traiul banal, pentru ca, în urma unui periplu bahic, cel dintâi să sfârșească, la propriu, într-o deznădejde autentică, iar celălalt să-și adoarmă spleen-ul într-o căsătorie din interes –, un tratament „comic" apăsat, constând mai ales în caricarea tipurilor. Ciocnirea (inevitabilă) dintre stilul vag absurd al textului și cel greoi realist, agrementat cu bizare simboluri, al mizanscenei produce un spectacol confuz, sumbru în prima parte și mărunt „satiric" într-a doua, din care se salvează întrucâtva jocul – altminteri, și el rău condus – protagoniștilor Florin Crăciunescu și Viorel Baltag. Și, astfel, dramaturgia națională contemporană mai capătă, fără (prea mare) vină, o bilă neagră...

În fine, la Galați a mai avut loc și o masă rotundă, pregătită în colaborare cu secția română a AICT – UNITER și asezonată cu contribuțiile unor participanți din Spania (criticul Carlos Cuadros – emisar al Institutului Internațional de Teatru Mediteranean, pe a cărui agendă festivalieră figurează și Festingal –, și regizorul Jordi Mesalles), Italia (directorul de teatru și de festival Federico Fiorenza), Bulgaria (criticul și dramaturgul Lubomir Peevski și actorul Sotir Mainolovski). Subiectul „Comedia și Puterea" a iscat dezbateri vii și, până la un punct, legate strict de temă; intervențiile, moderate de Marian Popescu, i-au pus „în vedetă", alături de oaspeții amintiți, pe Dumitru Solomon, Doru Mareș, Victor Scoradeț, Ion Mânzatu; episodic și nu prea necesar, și pe alții. Trebuia să se desfășoare, sub egida festivalului și a publicației noastre, și o Întâlnire a revistelor europene de teatru, poftite să se pronunțe despre „Presă și Putere"; din lipsă de combatanți, ostilitățile au fost însă suspendate – ca și câteva dintre reprezentațiile anunțate. Dincolo de aceste accidente, organizarea festivalului, la care autoritățile locului au contribuit, de astă dată, mai substanțial, a fost superioară celei a ediției '94. Rămâne să sperăm că Adrian Lupu, directorul teatrului și al festivalului gălățean, ne va face să râdem și la Festingal 3.

ALICE GEORGESCU

SLĂNIC MOLDOVA

Somnul raţiunii

Pe cât de nocivă s-a dovedit cenzura ideologică, până în decembrie '89, pe atât de malefică riscă să se dovedească, după această dată, lipsa oricărei cenzuri, inclusiv cea a bunului-simţ. Presa „independentă", de toate culorile, ca şi televiziunea „liberă", dar foarte trandafirie, ne-au oferit nenumărate exemple, pentru a ne mai pierde vremea reamintindu-le. Viaţa parlamentară a fost, la rându-i, prea generoasă în astfel de exemple, ce ar fi fost de dorit să lipsească. Nici teatrul – atât cel profesionist cât şi cel neprofesionist – nu se poate plânge că nu şi-a dat obolul la brambureala generală, producând destule mostre de prost-gust, trivialitate şi aberaţie pur şi simplu. S-ar fi cuvenit însă ca, treptat, lucrurile să se aşeze în făgaşul lor de normalitate, din care bunul-simţ nu poate fi exclus. Şi totuşi suntem încă departe de aşa ceva, chiar dacă ne mai despart de anul 2000 doar 4 ani.

Să nu se creadă din cele spuse până acum că aş fi un „nostalgic" al cenzurii sau că aş suferi de o pudibonderie acută. În scenă, tot ceea ce e motivat artistic este permis. Dar ce ne facem cu aberaţiile paranoide, dacă ele persistă şi riscă să prolifereze, mimetic, mai ales în teatrul neprofesionist? Dacă sunt lipsite de elementara autocenzură a bunului-simţ, chiar nu li se mai poate aplica nici un fel de cenzură? Nu ideologică, nu politică, ci pur şi simplu artistică. Nu mai suntem în stare de nici un fel de discernământ, ca să nu mai vorbim de obligaţia morală a judecăţilor de valoare, pentru cei care se pretind „de specialitate" sau au măcar funcţii de acest gen?

Teatrul profesionist a „recuperat" sârguincios experienţele europeano-americane petrecute în ultimele trei-patru decenii şi e acum pregătit să se şi distanţeze de ele, pentru a fi în continuare el însuşi, aşa cum de altfel îi dau dreptul impresionantele sale performanţe internaţionale din ultimii patru-cinci ani. Năzbâtii, chiar de mare calibru, mai sunt şi vor mai fi în continuare, cât e lumea. Dar nu ele dau tonul şi nu ele deţin ponderea în teatrul profesionist, aflat acum la cea mai înaltă cotă a recunoaşterii lui internaţionale. Nu s-ar fi cuvenit oare ca, păstrând toate proporţiile, şi teatrul neprofesionist să se afle astăzi în competiţia valorică internaţională? Chiar şi sporadice, dar întotdeauna bine primite, prezenţele sale internaţionale de până în 1989 i-ar fi îndrituit o asemenea aspiraţie. Ca să constatăm, în prezent, ce?

Că numărul formaţiilor teatrale neprofesioniste valide, care n-aveau nevoie să fie împinse de la spate, s-a redus la un sfert. Că regizorii profesionişti care mai colaborează azi cu trupele neprofesioniste pot fi număraţi pe degetele de la o singură mână. Că şi-au făcut iar loc nechemaţii şi veleitarii, dintre care unii sunt chiar actori cu diplomă, dar care nu-şi găsesc locul în teatre. Că talentele artiştilor amatori sunt deseori puse în slujba unor texte puţintele la minte, aparţinând aceloraşi veleitari. Sau că piesele clasice sunt abordate cu o iresponsabilă nonşalanţă, doar pentru a fi răstălmăcite şi denaturate, de dragul unor efecte ieftine, vulgarizatoare. Cine se face vinovat? Dar cine mai are curajul observaţiilor critice, care să nu fie considerate o „ingerinţă" în „libertatea de creaţie" sau, altfel spus, o „cenzură", după cum se ştie abolită prin „revoluţie"? Dacă se-aplaudă totul, nimic nu mai e de aplaudat! Şi ne putem întoarce, astfel, nu doar de unde-am plecat, ci şi la „mai rău decât atât".

Iată doar câteva reflecţii prilejuite de Festivalul-concurs de creaţie şi interpretare teatrală „Ion Luca", de la Slănic-Moldova, ajuns la cea de-a IX-a ediţie (7–10 septembrie 1995). Un considerabil efort organizatoric (Centrul judeţean al creaţiei populare Bacău, Inspectoratul judeţean pentru cultură Bacău, Casa de cultură Slănic-Moldova), susţinut şi de generozitatea sponsorilor locali şi nu numai, a asigurat condiţiile necesare unei decente desfăşurări competiţionale, dotată şi ea cu premii destul de substanţiale. A fost şi ceva public, atras de o publicitate mult mai bună (datorată lui Val Mănescu, care a fost şi principalul organizator, şi secretarul juriului). Nu cât ar fi fost de dorit dar, de multe ori, mai mult decât ar fi meritat unele reprezentaţii.

Astfel, Teatrul Ludic din Iaşi, formaţie cu un bogat palmares în timp, graţie animatorului ei, Aurel Luca, ne-a dezamăgit profund cu un spectacol aberant şi grosier, pornind totuşi de la **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. Dacă Rică Venturiano (al lui Aurel Luca, în calitate şi de regizor!) nu-şi mai poate scoate hazul decât dându-şi jos, rând pe rând, nu ştiu câte perechi de chiloţi, nu înseamnă că am intrat cu „libertatea de creaţie" a neprofesioniştilor taman în Europa! Dar ce-i mai pasă „regizorului" de ce-ar putea să zică critica din ţară? El are deja asigurat un turneu în Canada, unde, fiind vorba – nu-i aşa? – de firma teatrului românesc în general (fie el şi neprofesionist, în cazul dat), tot se vor găsi câteva ziare locale care să laude spectacolul, transformându-l într-un mare succes, la întoarcere! Lucrul s-a văzut şi pe la case mai mari, chiar dintre cele mai „profesioniste" cu putinţă.

Un alt animator, şi el cu un palmares bogat în anii trecuţi, Mihai Vasile din Ploieşti, cu al său Studio de teatru şi film „Echinox", avea să ne dezamăgească, la rându-i, cu spectacolul **Poarta Infernului** de Roland Ménard. O fi căutat mult până l-a găsit pe acest autor prolix, pe care l-a luat foarte în serios, ajungând la un spectacol care „e scris adânc", atât de adânc că nu se înţelege aproape nimic. (O mai veche montare a sa, după **Meşterul Manole**, de o austeră simplitate şi frumuseţe, prezentată până la urmă şi ea în competiţie, avea să primească Premiul II.)

Recordul de vulgaritate aberantă avea să-l deţină însă reprezentaţia cu piesa actorului Mihai Dobre, **Sforăie în locul meu**, în regia autorului, care a procopsit cu această nefericită maculatură o trupă bună, de oameni realmente talentaţi: cea a Teatrului „Aurel Elefterescu" din Călăraşi. (Pornind însă de la alte texte, nu ale sale, ci de Marin Sorescu şi Dumitru Solomon, acelaşi regizor, cu aceeaşi trupă, avea să obţină Premiul III, cu spectacolul **Sentimente**. Concluziile se impun de la sine şi cred că le vor trage şi regizorul, şi actorii amatori din Călăraşi, care – în cazul precedent – n-aveau decât vina de a fi crezut în regizor, dăruindu-şi talentul unei prostioare cu ifose muzicale.)

Singura surpriză plăcută, reprezentând o tentativă de investigaţie teatrală profundă, cu caracter novator, pornind de la texte de valoare, chiar dacă susţinută cu o trupă de începători aflaţi la primii lor paşi, ne-a fost oferită de Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea. Spectacolelor **Angajare de clovn** de Matei Vişniec şi **Tereza, Tereza**, prelucrare de Laurenţiu Ene, ambele în regia Doinei Migleczi (nume nu întâmplător întâlnit în trupa vâlceană a lui Silviu Purcărete), le-a revenit Premiul I şi Trofeul festivalului.

„Cenzurând" ceea ce era de „cenzurat" şi răsplătind ceea ce era de răsplătit, juriul – având-l ca preşedinte pe criticul Valentin Silvestru – a mai acordat, la secţiunea de creaţie dramaturgică, o menţiune şi Diploma revistei „Ateneu" studentului Dan Lungu din Botoşani, pentru piesa **Marele regizor**, ce urmează a fi găzduită şi în paginile amintitei reviste.

Responsabilitatea morală a celor care semnează „regia" în teatrul neprofesionist nu e cu nimic mai mică decât a celor care fac acest lucru în teatrul profesionist. Exigenţele sunt, desigur, altele. Dar somnul raţiunii sau al „cenzurii", de fapt al auto-cenzurii raţionale, dictate de criterii estetice, dar şi de imperativele bunului-simţ, poate naşte monştri. Şi într-un caz, şi în altul.

VICTOR PARHON

RADU DUDA:
„Actorii de teatru sunt iremediabili săraci“

DIALOG

Radu Duda s-a născut pe 7 iunie 1960. A absolvit I.A.T.C. în 1984. A jucat încă din timpul facultăţii pe scena Teatrului Mic, după absolvire fiind angajat la Teatrul Naţional din Iaşi.

A abordat în cariera sa cele mai variate zone ale teatrului, de la teatrul dramatic (jucând intens, în anii 1985–1989, la Iaşi), până la operă şi spectacole de muzică şi poezie.

În 1988 joacă în filmul „Nelu“ (regia: D. M. Doroftei). A fost distribuit în numeroase spectacole de Televiziune: De Pretore Vincenzo *de Eduardo De Filippo*, Trei surori *de Cehov*, Capul de răţoi *de G. Ciprian*, Titanic-vals *de Tudor Muşatescu*, Vacanţă de crăciun *după Mihail Sebastian*, Ciocârlia *de Jean Anouilh*, Războiul domnului Beaumarchais, *scenariu după Feuchtwanger*, Mincinosul *de Goldoni. În Bucureşti a jucat la Teatrul „Ion Creangă“ în* Turandot *de Carlo Gozzi (regia: Gelu Colceag), la Teatrul de Cameră în* Raport pentru o academie *de Franz Kafka (regia: Cristina Ioviţă), la Theatrum Mundi în* Goi în faţa destinului *de Tudor Popescu (regia: Cristina Ioviţă) şi la Teatrul Franco-Român în* Piesă cu un titlu lung *de Marc Doré (în regia autorului).*

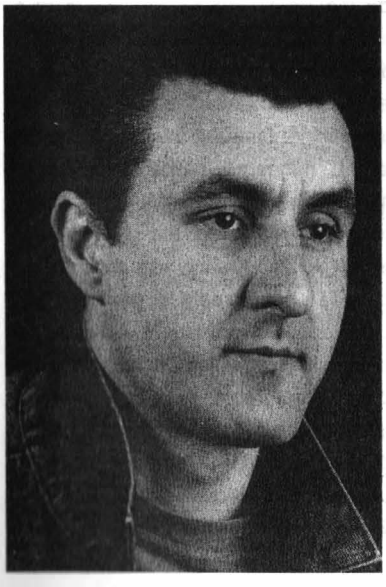
În februarie 1993 a efectuat un stagiu la Royal Opera House Covent Garden, la propunerea regizorului Thomas de Mallet Burgess. În acelaşi an a avut o bursă de studii la Universitatea din Oxford.

Va termina în curând filmările la „Căpitanul Conan“, în regia lui Bernard Tavernier. Urmează să joace în teleplay-ul Uniforme de generali *după Mircea Eliade (regia: Constantin Dicu) şi să monteze în Camerun spectacolul* Turandot, *unde va interpreta şi rolul Calaf, fiind, în distribuţie, singurul român printre africani.*

❑ **Radu Duda, eşti ceea ce se cheamă un actor independent: nu eşti angajat la nici un teatru. Ce împrejurări au determinat hotărîrea ta de a-ţi practica meseria în aceste condiţii?**

■ N-a fost un moment anume în care m-am decis. După ce am venit în Bucureşti de la Teatrul Naţional din Iaşi, am dat o serie de concursuri la teatrele bucureştene, nefiind admis în nici unul. Asta mi-a provocat întâi stupoare, apoi un fel de disperare. Mai târziu am înţeles că nu avea cineva ceva împotriva mea; acest lucru nu s-ar fi putut explica, era fără sens. Am înţeles că acele uşi închise trebuiau să ducă undeva. Astfel, mi-am asumat un destin. Când Lucian Pintilie, după ce mă văzuse într-un scurt monolog la TV, prin '93, m-a chemat la el acasă, mi-a spus, printre altele, că „există spaţii care se închid şi spaţii care se deschid“, să nu mă sperii... Ştiam asta, dar am primit şi confirmarea unui mare artist.

❑ **Ţi s-au deschis într-adevăr spaţii generoase, la propriu şi la figurat. Cariera ta are, de câţiva ani încoace, o traiectorie impresionantă, ce cuprinde importante centre europene şi ajunge până în Africa Centrală. Multe turnee în străinătate le-ai avut cu spectacolul** Raport despre o academie. **Cum s-a născut acest spectacol?**



■ Iniţial, textul mi l-a semnalat Cristina Ioviţă, având la ora aceea în minte ideea unui monolog. Am găsit apoi în bibliotecă scrierea lui Kafka, în limba franceză. Nici acum nu ştiu cum ajunsese acolo. Mi s-a părut a fi un semn de la Dumnezeu. Am făcut acest spectacol sub egida UNITER. În timpul repetiţiilor, Cristina Ioviţă mi-a spus că vrea încă un personaj, care să simtă şi să reacţioneze la ceea ce se întâmplă pe scenă. Acest al doilea personaj a fost întruchipat de actriţa Carmen Tănase. Apoi, totul s-a înlănţuit într-un mod fericit. Am fost văzuţi în spectacol, am primit invitaţii...

❑ **Una dintre cele mai interesante experienţe cu acest spectacol, se pare, a fost cea din Camerun...**

■ În 1994, am jucat spectacolul, în limba franceză, la un festival internaţional de teatru din Camerun, unde am avut privilegiul de a trăi zile şi nopţi de vis în compania lui Ellen Stewart. Experienţa a fost cu atât mai interesantă, cu cât publicul de acolo a reacţionat neaşteptat de bine, manifestându-se zgomotos şi viu, iar la momentele de comedie ale satirei kafkiene reacţiile celor din sală ne-au ajutat să-i descoperim lui Kafka valenţe goldoniene, shakespeariene şi caragialiene.

❑ **Făcând teatru pe alte meridiane, al resimţit vreun complex de înstrăinare?**

■ Sentimentul înstrăinării, ca şi inversul său, acela al reintegrării, când te întorci, sunt false probleme. Artistul nu se poate simţi străin câtă vreme face ce trebuie. Nu cred că Domingo sau Carreras, care sunt plecaţi în jur de 11 luni pe an din ţara lor, se simt străini sau emigranţi.

❑ **Care sunt, la ora aceasta, raporturile tale cu profesiunea de actor?**

■ Aceleaşi. Dar am descoperit atâtea alte lucruri minunate încât, dacă mi s-ar lua dreptul de a practica meseria asta, aş avea multe altele de făcut. Am descoperit că pot exista în această lume fără a fi complet dependent de ceva. Ştiu să fiu fericit când fac sport, când gândesc... Am avut revelaţia că viaţa este extraordinară. Am descoperit că este extraordinar să te simţi bine în propriul corp. Ataşamentul orb faţă de o profesie nu ţine doar de iubire, ci şi de neputinţă... Nu-mi mai e frică. Atunci când eşti foarte dependent de un lucru, pierzându-l, rămâi fără nimic. Am libertatea să visez, să fac un rol din convingere, din iubire. Există actori mari care au o întreagă ştiinţă de „a se pune bine“, de „a fi primul“... Meseria asta este, în mod egal, altar şi tarabă. Asta face şi sublimul ei.

❑ **Şi totuşi, dacă ţi s-ar propune să joci într-un teatru bucureştean, ai refuza?**

■ Aş juca, bineînţeles, la un teatru bucureştean, dar dacă m-ar chema regizorul, nu directorul teatrului. Nu vreau să ocup un loc într-o schemă...

❑ **Ce crezi despre succes?**

■ Succesul e atunci când totul merge bine. Un profesionist nu are beţia clipei, el poate fi fericit când e conştient că totul a ieşit aşa cum a dorit el.

❑ **Succesul implică şi o stare de euforie?**

■ Euforic nu poţi fi decât când nu ştii ce ai vrut şi te surprinde peste ce dai. Euforice pot fi coafezele şi manichiuristele. Şi, cum sunt multe coafeze în teatru, este şi multă euforie.

❑ **Este important pentru un actor aspectul său fizic?**

■ Foarte important. Prin asta înţeleg farmecul, atractivitatea... Nu sunt pentru frumuseţile tip manechin, care sunt reci, fade. Cel mai important lucru pentru un actor este farmecul apariţiei. Actorul trebuie să aibă rasă, asta neînsemnând neapărat să-l cheme Sturdza...

❑ **Consideri că fizicul te-a ajutat în carieră?**

■ Cum să mă ajute?! Eram foarte slab, mult prea înalt, mai ales pentru scenele mici, aveam ochii prea mici, capul prea mare... Am început să încap în pielea mea abia după 30 de ani, ceea ce dovedeşte că aceşti ani i-au fost necesari chipului meu pentru a se contura.

❑ **Acumulările intelectuale, informaţia, cultura te-au ajutat în practicarea actoriei?**

■ M-au ajutat, dar m-au şi inhibat. Predominarea intelectului omoară intuiţia. Dacă găseşti calea către tine, descoperi imense capacităţi pe care nu ştiai că le ai. Le descoperi, şi vezi că au fost acoperite de intelect. E greu să gândeşti şi să simţi în acelaşi timp, cu aceeaşi justeţe şi intensitate. Există însă şi cazuri fericite de actori intelectuali, ce-şi stăpânesc şi capacităţile intuitive.

❑ **Cum explici lupta între generaţiile de actori?**

■ E determinată în primul rând de caracterul cronofag al acestei meserii. Când, preţ de ani, te instalezi confortabil într-un teatru, ai confirmarea publicului, şi vine o generaţie care îţi ia locul, vezi că totul trece foarte repede. Cum să accepţi să-ţi iei bagajele şi să pleci? Sunt oameni care nu ştiu să ia în piept timpul. E un talent şi ăsta. Dar nu trebuie pierdute din vedere nici conflictele în cadrul aceleiaşi generaţii.

❑ **Când ţi-ai dat seama că vrei să fii actor şi în ce condiţii s-a produs acest fapt?**

■ Atunci când am devenit conştient că sunt, că există o persoană care sunt eu. Aveam o stare de linişte când luam feţele de masă ale bunicii şi făceam teatru cu găinile prin curte – **credeam** că sunt actor. Cât am fost elev, asta mi se părea ceva accidental, pentru că eu, de fapt, „eram" actor. Pe la 13 ani, am fost chemat la Naţionalul din Iaşi să joc un rol de copil. Era **Poveste de iarnă** şi regia o semna Cătălina Buzoianu. A fost prima şi ultima colaborare cu domnia-sa. De atunci tot aştept să aibă nevoie de mine, dar nu are...

❑ **Şi după acest „debut" pe o scenă profesionistă?...**

■ Am jucat tot timpul, la Iaşi, rolişoare, figuraţie, până am intrat la Institut... N-aveam nici o grijă, mă simţeam dintotdeauna actor. Problema alternativei la această profesie mi-am pus-o la 33 de ani. A fost calea mea să exagerez în sensul actoriei... Până la 33 de ani, fiecare inspiraţie, fiecare bătaie de inimă era pentru teatru. E posibil să fi exagerat din frica de propriile mele goluri, din neputinţa de a privi realităţile. Realitatea e la fel de fascinantă ca şi ficţiunea. Acum sunt tulburat de mirosul vieţii; realitatea e un inamic al ficţiunii.

❑ **Care ţi se pare a fi cel mai înălţător sentiment?**

■ Credinţa. În toate sensurile, dar, orice sens i-ai da, nu-l poţi ocoli pe cel divin, pentru că acolo se pot întâlni toate celelalte.

❑ **Ai minţit vreodată?** *(Urmează o lungă pauză gânditoare.)*

■ ... ... da. Cu precădere atunci când mă înşelam pe mine. Eram pe un drum pe care îl ştiam fals, dar continuam să merg pe el.

❑ **Care crezi că e deosebirea fundamentală dintre actorul de teatru şi cel de film?**

■ Actorul de teatru e un martir. Merită să fie iertat pentru orice. A fi actor de teatru înseamnă a-ţi dedica viaţa anonimatului, a nu putea depăşi graniţele geografice... Consumul nervos este imens, destinul de a veni o viaţă întreagă, zi de zi, în acelaşi teatru, în aceeaşi cabină, este foarte dur şi epuizează incredibil. Nu vezi că actorii de teatru, spre sfârşitul vieţii, parcă arată toţi la fel? Sfârşiţi, obosiţi... N-au strălucirea vedetei de cinema, care poate face un film antologic, rămâne în istoria cinematografiei, ia premii şi nu mai munceşte din greu după aceea... Actorii de teatru sunt iremediabil săraci. Pe orice meridian, nu pot fi decât săraci. Îi iubesc pe actorii de teatru şi am înţelegere pentru tot ce fac; chiar când fac rău, sunt scuzabili.

❑ **Te socoteşti un om norocos?**

■ Foarte norocos. Cred că n-am ştiut întotdeauna să mulţumesc Cerului pentru cât mi-a dat.

❑ **Actorul trăieşte mai multe vieţi?**

■ Nu e în fiecare zi o altă viaţă? Fiecare zi, fiecare întâmplare, fiecare prietenie, fiecare iubire? Fiecare în parte poate fi o altă viaţă...

27 septembrie 1995

CLARA MĂRGINEANU

SCENA LUMII

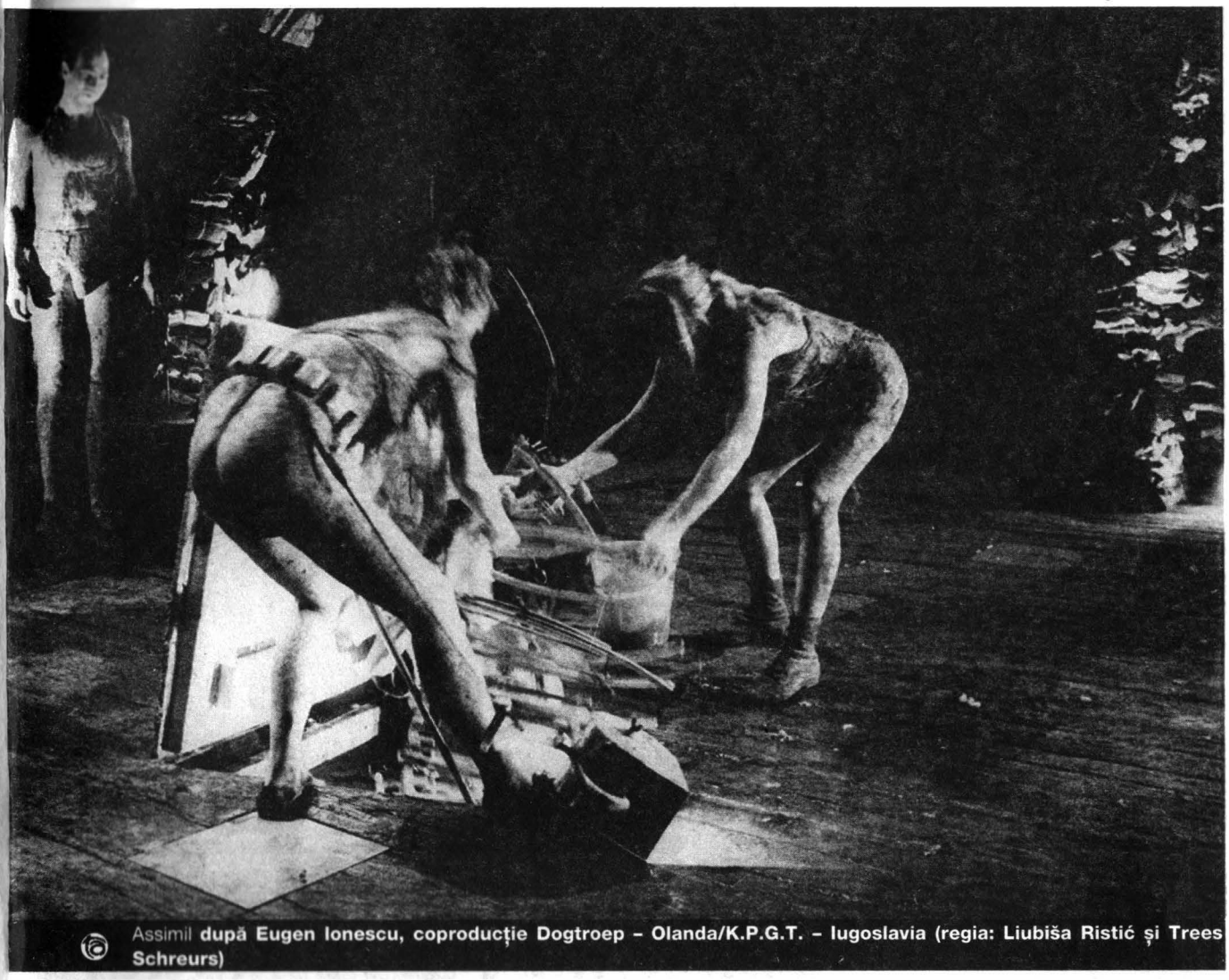
ENERGIA ACTORULUI

Noi tendinţe teatrale. Regizorul realităţii transformate – acesta a fost titlul şi, totodată, deviza celei de a 29-a ediţii a BITEF, festivalul belgrădean desfăşurat între 19 septembrie şi 2 octombrie 1995 (după doi ani de întrerupere), mulţumită ridicării embargo-ului pentru manifestările culturale din Iugoslavia.

Ce înseamnă astăzi regizorul în teatru? Care-i sunt drepturile şi în ce constă contribuţia sa? Cum se afirmă autonomia sa? Dar relaţia sa cu textul? Iată numai câteva dintre întrebările puse cu prilejul acestei ediţii, de la care nu au lipsit spectacolele lui Silviu Purcărete, **Titus Andronicus**, **Ubu Rex cu scene din Macbeth** şi **Phaedra**, după cum nu a lipsit nici Lev Dodin de la Teatrul Mic din Sankt-Petersburg cu **Claustrofobia**, o montare „de autor" în sensul autentic al cuvântului.

Programul festivalului a fost incitant din nenumărate puncte de vedere; incitant, în primul rând, prin varietatea spectacolelor. Au putut fi văzute, astfel, montări de tip „teatru-dans" în stilul Pinei Bausch – cum a fost **Francis Bacon**, creat de Johann Kresnik, la Stuttgart, pornind de la tablourile şi confesiunile plasticianului irlandez, sau cel realizat de Josef Nagy la Centre National Choréographique din Orléans, **Anatomia animalelor sălbatice** –, dar şi cele mai recente premiere absolute iugoslave, precum **Butoiul cu pulbere** de Dejan Dukovski, pusă în scenă de Saso Milenkovski la Teatrul Naţional din Skoplje, Macedonia, sau de Slobodan Unkovski la Teatrul de Dramă Iugoslav din Belgrad.

Incitant a fost festivalul şi prin originalitatea viziunilor regizorale, prin modul de manifestare şi de materializare a autonomiei directorilor de scenă faţă de textele dramatice. Pentru Lev Dodin, în **Claustrofobia**, nu s-a pus problema textului, pentru că întreg spectacolul i se datorează lui şi interpreţilor tineri, entuziaşti, plini de fantezie, cu care a lucrat şi care au descoperit, ca actori, dansatori, cântăreţi, acrobaţi, mergând de la improvizaţii până la structuri perfect organizate, posibilitatea vizualizării unor tulburătoare angoase şi chinuitoare căutări. Nu s-a pus nici pentru Johann Kresnik sau Josef Nagy, căci amândoi au plecat de la situaţii reale şi personalităţi identificabile. Cel din urmă s-a inspirat, în **Anatomia animalelor sălbatice**, din eseurile lui Voinich Oscar, un scriitor ungur care a trăit la sfârşitul veacului trecut, neobosit şi pătimaş călător şi vânător pe toate continentele lumii. Pentru aceşti regizori nu a existat textul, având în vedere faptul că spectacolele lor au incorporat, în gest şi tensiuni lăuntrice exteriorizate prin izbucniri vijelioase, chinuri sufleteşti, anxietăţi subiective şi obiective.



Assimil **după Eugen Ionescu, coproducţie Dogtroep – Olanda/K.P.G.T. – Iugoslavia (regia: Liubiša Ristić şi Trees Schreurs)**

Relaţia cu textul, raporturile autor-regizor au putut fi detectate, în schimb, la Silviu Purcărete, regizor ce descoperă cele mai inedite modalităţi de a exprima scenic esenţa pieselor. În aceeaşi situaţie se află Liubiša Ristić şi Trees Schreurs, în **Assimil** (spectacol-coproducţie al Teatrului Dogtroep din Amsterdam şi al KPGT din Iugoslavia), ori Nigel Charnock din Cardiff, Marea Britanie. Ei nu au pornit de la piese, ci au alcătuit colaje din diverse lucrări de Eugen Ionescu (cei dintâi) sau Ibsen (cel din urmă). **Assimil** şi **How To Live** (Cum să trăieşti), montarea lui Nigel Chamock de la Volcano Theatre din Cardiff, au fost spectacole inspirate doar din anumite idei ale dramaturgilor, libertatea autorilor de a alege fragmentele de text sau de dialog fiind afirmată în mod ostentativ şi brutal. În **Assimil** regizorii au apelat la Eugen Ionescu doar în partea finală: după ce au construit Turnul Babel, oamenii, pierzându-şi naivitatea, au întrebuinţat cuvintele, fără să mai poată însă comunica între ei. Am recunoscut astfel un mozaic format din extrase din **Engleză fără profesor**, **Cântăreaţa cheală**, **Lecţia**, **Scaunele** etc., unite printr-o singură legătură: lipsa de legătură.

Pe Nigel Charnock şi pe interpreţii săi, Jane Arnfield, Fern Smith, Paul Davies şi Richard Ryder, Ibsen i-a interesat numai în măsura în care au descoperit în piesele acestuia, începând cu **Brand** şi încheind cu **Când noi, morţii, vom învia**, răspunsuri – mai bine spus, noi întrebări - în legătură cu întrebarea lor fundamentală: cum să trăieşti? Şi în spectacolul lor, la fel ca şi în **Assimil**, libertatea de selecţie a fost totală.

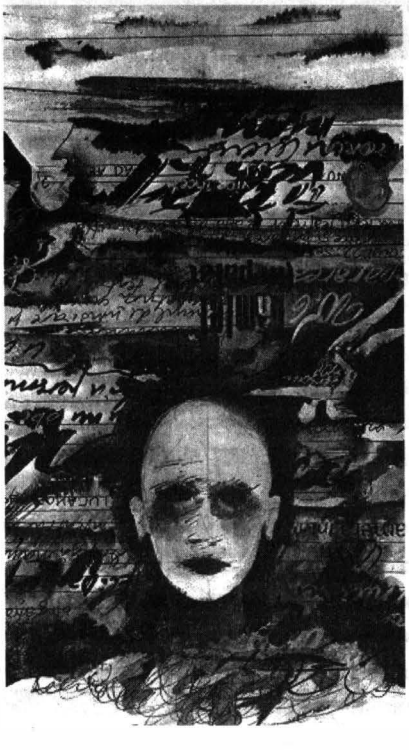
Mai mult decât relaţia cu textul, incitantă mi s-a părut în acest festival relaţia regizorului cu actorul. Aparent, actorul era total subordonat directorului de scenă, fiind obligat să renunţe la individualitatea sa, să devină doar membru al unui grup. Dar, în fond, actorul, un alt tip de interpret decât cel din teatrul realist-psihologic, a fost, acum, în spectacolele văzute la Belgrad, mai important decât regizorul. A fost în primul rând un maestru total, apelând la toate mijloacele de comunicare, la expresivitatea trupului, la semnificaţiile gestului, la cânt, la cuvânt, la

incorporarea muzicii în fiinţa sa. Om şi obiect în acelaşi timp, energie şi stare, actorul a fost cel care a creat şi ambianţa onirică şi pe cea reală din **Claustrofobia**, şi exploziile de virtuozitate din **How To Live**. El a fost făuritorul raportului dintre trecut şi prezent în **Phaedra**, al infernalei maşinării a dictaturii în **Ubu-Rex cu scene din Macbeth** sau al copleşitoarei tensiuni din **TItus Andronicus**. Actori, nu dansatori au fost şi interpreţii din **Francis Bacon** sau **Anatomia fiarelor sălbatice**, având o excepţională plasticitate, dar şi capacitatea de a rosti convingător şi emoţionant cuvântul. „Regizorul realităţii transformate", s-a spus la BITEF. Transformarea a fost gândită de regizor, dar realizată de actori, de disponibilitatea lor, de dăruirea şi capacitatea lor de a nu mai fi vedete individuale, ci grup compact, indivizibil, de vedete!

Termenul „postmodernism" s-a auzit destul de des în timpul discuţiilor, „postmodernismul" fiind înţeles ca sinonim cu sincretismul - sincretism al mijloacelor de expresie, dar mai ales al comunicării simultane, nu succesive, de idei şi afecte, de senzaţii şi concepte. Cert, receptarea unui spectacol „postmodern" rafinat, cizelat, de multe ori cu trimiteri livreşti, este mai degrabă de natură intelectuală decât emoţională, dar şi puternic, violent senzorială. Iar acest lucru se datorează actorului, energiei şi dăruirii lui.

ILEANA BERLOGEA

Jane Arnfield în How To Live **după Ibsen la Volcano Theatre din Cardiff (regia: Nigel Charnock)**



Am primit la redacţie

În viaţa culturală românească s-a petrecut un act de fraudă spirituală care impietează memoria numelui ce ne-a trasat pentru vecie axa spiritualităţii noastre, MIHAI EMINESCU.

Din anul 1959, de la înfiinţarea sa ca instituţie de stat, Teatrul din Botoşani se numeşte Teatrul „Mihai Eminescu" şi este focar şi purtător al spiritualităţii eminesciene.

Şi, azi, aflăm cu surprindere şi indignare că printr-un „act" de botez instituţia teatrală din Timişoara şi-a luat acest nume. Considerăm aceasta o insultă, o marginalizare intenţionată a teatrului botoşănean, o anulare a tradiţiei noastre ca instituţie de spectacole. Este un fapt unic în ţară ca două teatre să poarte acelaşi nume. La Chişinău există două instituţii teatrale legate de spiritul poetului, dar unul se numeşte „Luceafărul", iar celălalt Teatrul Naţional „Mihai Eminescu". Teatrul din Ploieşti, care, deşi s-a născut şi trăieşte în atmosfera dramaturgului Ion Luca Caragiale nu îi poartă numele existând deja în Bucureşti Teatrul Naţional „Jon Luca Caragiale".

Protestăm faţă de situaţia stânjenitoare care bulversează climatul artistic românesc.

Protestăm faţă de această fraudă care umbreşte un nume sfânt.

Protestăm faţă de marginalizarea voită a instituţiei noastre.

Dorim şi cerem, cu asentimentul întregii lumi artistice, să rămânem singurul teatru din România ce poartă numele poetului MIHAI EMINESCU.

În speranţa înţelegerii protestului nostru şi a soluţionării motivului acestuia,

MARIUS ROGOJINSCHI